

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

**Vizualni identitet glazbene produkcije novoga vala (1977. - 1987.)**

Diplomski rad

mentor: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

studentica: Kora Girin

Zagreb, 2016.

# Sadržaj

1. Uvod.....	3
1.1. Problem definicije i periodizacije glazbenoga žanra novoga vala .....	3
1.2. Pitanje novovalnoga senzibiliteta.....	8
1.3. Novi val i postmodernizam.....	13
1.4. Glazbeni spot i televizija kao arhetipske postmodernističke forme. Primjeri novovalnih glazbenih spotova.....	15
1.5. Grafički dizajn i postmodernistička estetika .....	21
2. Punk.....	23
2.1. Punk i vizualni identitet punka u svijetu.....	23
2.2. Punk u Jugoslaviji .....	26
2.3. Vizualni identitet slovenskoga punka .....	27
2.3.1 Pankrti.....	27
2.3.2 Fenomen Laibacha i <i>Neue Slowenische Kunsta</i> i njihov odnos s punkom.....	31
2.4. Vizualni identitet hrvatskoga punka: Zagreb i Rijeka.....	36
3. Novi val.....	41
3.1. Vizualni identitet međunarodne novovalne scene.....	45
3.2. Dizajn novoga vala u Jugoslaviji. ....	46
4. Dizajneri .....	46
4.1. Ivan Piko Stančić.....	46
4.2. Mirko Ilić.....	51
4.3. Igor Kordej. ....	60
4.3.1. Tri primjera vizualizacije pjesme <i>Maljčiki</i> : Kordej, Miljković & Dimitrijević i Trenc. ....	65
4.4. Bachrach & Krištofić. ....	67

5. Fotografija i novi val.....	71
6. "Sam svoj majstor".....	85
7. Primjeri kič/ <i>camp</i> i retro dizajna.....	88
8. Zaključak.....	95
<i>Popis literature</i> .....	100
<i>Popis slikovnih priloga</i> .....	109

# 1. Uvod

U ovome diplomskom radu obradit će se vizualni materijal koji je pratio hrvatsku i jugoslavensku glazbenu produkciju punka i novoga vala s kraja sedamdesetih i u osamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća. Iako je u posljednjem desetljeću znanstveni i popularno-znanstveni interes za istraživanje tema vezanih uz navedenu glazbenu produkciju porastao, pa su organizirane izložbe i pisani radovi koji su se bavili upravo vizualnom ostavštinom toga razdoblja, nedostajao je sveobuhvatniji pregled vizualne građe objašnjen unutar konteksta povijesnog trenutka te stanja jugoslavenske i svjetske umjetničke i popkulturalne produkcije.

U svrhu boljeg kontekstualiziranja vizualnog stvaralaštva u pitanju, u uvodnom će se dijelu pobliže objasniti što je to i koji je bio značaj novoga vala u Jugoslaviji i svijetu te će se ponuditi kratki pregled dosadašnjeg bavljenja ovom tematikom. Zatim će se objasniti zašto je postmodernizam mogući metodološki okvir za proučavanje popularne kulture u ovome periodu i koje su njegove posebitosti u odnosu na geografsko-politički kontekst Jugoslavije. Također će se kratko predstaviti odnose postmodernizma i grafičkog dizajna te video i televizijske produkcije, s obzirom na to da većina obrađenog materijala pripada tim područjima vizualnoga stvaralaštva. Analizirat će se na koje su načine estetika i ideologija punka, koji se često smatra prvim „novim valom“, dovele do prekida s dotadašnjim konvencijama u (primijenjenoj) umjetnosti, a posebna će se pažnja posvetiti slovenskoj i hrvatskoj vizualnoj punk produkciji. U drugom dijelu rada sažeto će se predstaviti osnovne karakteristike vizualnog identiteta vezanog uz svjetsku novovalnu scenu, a potom će se pristupiti opširnoj analizi vizualne građe hrvatskoga i jugoslavenskoga novoga vala, i to ponajviše kroz interpretaciju omota vinilnih ploča. Sagledat će se doprinosi pojedinih autora te izdvojiti specifičnosti umjetničke proizvodnje kroz poglavlja koja će biti organizirana oko fotografije te "uradi sam", kič i retro estetike.

## 1.1. Problem definicije i periodizacije glazbenog žanra novoga vala

Sama sintagma glazbenog pravca novi val sugerira da se na umjetničkoj sceni javlja nešto novo i, još indikativnije, nešto različito od onoga što je do toga trenutka istom scenom dominiralo. Theo Cateforis, autor studije o novom valu anglosaksonskoga područja, u uvodu knjige *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s* primjećuje kako i

glazba, sukladno većini historijskih narativa, slijedi dinamiku smjenjivanja različitih ciklusa.<sup>1</sup> Drugim riječima, novi glazbeni stil često se javlja kao reakcija na odlike ili kontekst prethodnog pravca.<sup>2</sup> Cateforis stoga konstatira kako bi se svaka nova glazbena pojava snažnog odjeka, obično predvođena jednim prepoznatljivim glazbenim autorom, mogla okarakterizirati kao novi val. Ipak, *new wave* se najprije vezuje uz punk-rock eksploziju koja je odjeknula krajem sedamdesetih godina pojavom Sex Pistolsa.<sup>3</sup> Novi se val kao žanr može podvesti pod najširu kategoriju post-punka čiji predmetak upućuje na kronološku komponentu, ali i na mogućnost sadržajne promjene u odnosu na ono što je prethodilo. No, uz tumačenje novoga vala kao jednoga od podžanra post-punka, on se često javlja i kao pojam superordiniran nizu različitih post-punk žanrova (*no wave*, novi romantizam, art-rock, *mod revival*, ska, *synthpop*...) ili se pak njime označava čitav period kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina.<sup>4</sup> Do zabune može dovesti i povijest upotrebe termina *new wave* koji se u početku ponekad vezivao uz punk izvođače.<sup>5</sup> Ipak, izuzevši zadnji primjer upotrebe termina, može se ustvrditi da se novi val počeo događati nakon punka ili paralelno s njim. Veza punka i post-punka, odnosno punka i novog vala važna je za razumijevanje glazbenih zbivanja na pop-rock sceni kraja sedamdesetih i osamdesetih godina i pretpostavka je da se njihova međuzavisnost, osim kroz glazbu, može iščitavati i na polju vizualne (samo)reprezentacije. Međutim, granica tih dvaju glazbenih žanrova nije uvijek jasno razlučiva, a smjena glazbenog ciklusa uvjetovana je i kontekstom države u kojoj se odvija. Na području bivše Jugoslavije punk i novi val javljaju se s malim vremenskim odmakom, a sintagmu odlikuje velika nepreciznost koja može biti posljedica paralelnih javljanja novovalnih strujanja u različitim centrima diljem Jugoslavije, ali i heterogenosti stilova koji su novi val karakterizirali. Iako se rasprava prvenstveno vodi oko glazbenih žanrovskih stilova te se općenito pod pojmom novoga vala najčešće podrazumijeva rock glazba s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina, raspravu dodatno uslojava i u novijoj literaturi sve češće šire shvaćanje fenomena novoga

---

<sup>1</sup>Theo Cateforis, *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011/2014), 1.

<sup>2</sup> Na primjeru povijesti umjetnosti tako se kićenost i slobodniji raspored dekoracija u baroku mogu tumačiti kao odgovor na uravnoteženost i simetriju renesanse, lakoća rokoka kao opozicija monumentalnosti baroka, skromnost bidermajera kao odgovor na raskošnost empira, secesijska težnja za originalnošću kao komentar historicističkog inspiriranja povijesnim repertoarom, transavangarda kao odgovor na konceptualizam.

<sup>3</sup>Cateforis, *Are We Not New Wave*, 1.

<sup>4</sup> M. King Adkins, *New Wave. Image Is Everything* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 8.

<sup>5</sup> Mark Perry (osnivač punk fanzina *Sniffin' Glue*) i Malcolm McLaren (menadžer Sex Pistolsa) koriste sintagmu *new wave* pišući o punk bendovima. – Ibid., 7-8.

vala, koji uključuje različite umjetničke izričaje koji su se ispoljavali i kroz likovnu umjetnost, fotografiju te umjetnost performativnog karaktera poput kazališta, *happeninga* ili performansa. Kada se o novom valu raspravlja unutar uže glazbene kategorije, kao problem ostaje nejasno razgraničenje novoga vala od punka s jedne strane, te popularne glazbe s druge strane. Neki kritičari i sudionici novoga vala, punk vide kao prvi (novi) val,<sup>6</sup> dok omekšavanjem njegovog buntovničkog i žestokog izričaja dolazi do „raširenja iz početne energije“<sup>7</sup> i pozornica se ustupa glazbi koja, prihvaćajući utjecaje iz različitih glazbenih žanrova, čini svoj zvuk prihvatljivijim široj publici. Time se novovalna glazba približava popularnoj, no ostaje u domeni alternativne i rock glazbe. Za preciznu kategorizaciju glazbe po žanru ne bi bilo dovoljno pripojiti određenog izvođača određenom žanru, već odrediti dominantan stil pojedine ploče. To dodatno komplicira sagledavanje novovalne scene s obzirom na to da mnoge grupe nastavljaju djelovati i nakon prvog i najintenzivnijeg zamaha novoga vala koji slabi s 1983. godinom, a neke grupe koje se ubrajaju među novovalne izvođače tek tada počinju sa svojim djelovanjem.

Veći je konsenzus postignut po pitanju početka novoga vala u Hrvatskoj, gdje se u pregledima i priložima o novome valu kao datum početka ustalio prosinac 1977. kada su u Studentskome centru u Zagrebu na otvorenju izložbe stripa Mirka Ilića, predstavnika strip - grupe Novi kvadrat, nastupili Pankrti i Azra - Rokenrol iz šume Striborove (bend koji se nedugo zatim raspao te su nastali Azra i Film).<sup>8</sup> Na koncertu koji je organiziran kao dio popratnog sadržaja osmišljenog kako bi popularizirao izložbu stripa u Galeriji SC nastupile su, dakle, jedna slovenska i jedna hrvatska grupa. Te dvije činjenice koje datiraju u vrijeme samog početka rađanja novovalne scene upućuju na nemogućnost izoliranog promatranja hrvatskoga novoga vala kao ni glazbenoga novoga vala. Dejan Kršić ističe kako je Novi kvadrat zapravo bio novi val prije novoga vala, te je prvi oslobodio prostor za kreativnost i slobodu mišljenja.<sup>9</sup> Novi kvadrat i novi val su osim medijske platforme Poleta, koja je pratila društvena omladinska zbivanja, u prosincu 1977. i fizički podijelili prostor Studentskoga

---

<sup>6</sup> Natalija Kyaw piše kako novi val u bivšoj Jugoslaviji uključuje i punk bendove. – Natalija Kyaw, "*Računajte na nas. Pank i Novi talas / Novi val u socijalističkoj Jugoslaviji*," u *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, ur. Đorđe Tomić i Petar Atanacković (Novi Sad: Cenzura, 2009), 81.

<sup>7</sup>Tako Goran Lisica Fox opisuje prijelaz iz punka u novi val. – *Ritam rock plemena - Od Uragana do Urbana*, r. Bernardin Modrić, IstraFilm, Hrvatska, 2005., 42:10 – 42:50.

<sup>8</sup>Dejan Kršić, ur., *Mirko Ilić: strip, ilustracija, dizajn, multimedija: 1975. - 2007.* (Zagreb: Zagrebački holding - Podružnica AGM i Profil International, 2008), 61.

<sup>9</sup> Ibid.

centra. To je samo jedan od razloga da se estetika i vizualni identitet novoga vala promatraju kroz različite prizme društveno-umjetničkih zbivanja, te da se pokuša ustanoviti postoji li i na koji je način postignuta vizualna prepoznatljivost novovalne scene.

Ipak, treba napomenuti kako 1977. nijedna od grupa koje se neizostavno povezuju s jugoslavenskim novim valom nije objavila album, a postave nekih sastava su još uvijek bile u procesu prekrajanja ili se sastav još nije okupio. Zbog toga Igor Mirković u knjizi *Sretno dijete*, čija radnja otpočinje 1977. i u kojoj također izdvaja prosinačku izložbu kao jedan od važnih trenutaka rane novovalne scene, spominje još jedan događaj kao moguću „nultu točku zagrebačkog novog vala“ – Poletov koncert iz 1978. na kojem su nastupili Azra, Paraf i Prljavo kazalište.<sup>10</sup> U epizodi *Novi talas I* dokumentarne serije *Robna kuća* kao početak "talasa" navodi se 22. rujan 1979. kada je Prljavo kazalište u ulozi predgrupe zasjenilo zvijezdu večeri – Bijelo dugme.<sup>11</sup> Govoreći strože u terminima novoga vala, tek 1980. izlazi novovalna, a ne pankerska ploča Prljavog kazališta *Crno-bijeli svijet*,<sup>12</sup> a godinu dana kasnije diskografsko izdanje koje se smatra službenim početkom beogradskoga novog talasa, odnosno kompilacija *Paket aranžman* u izdanju Jugotona.<sup>13</sup> Posljednji je album još jedan primjer gdje o povezanosti jugoslavenske novovalne scene ne svjedoče samo utjecaji koji su se odvili putem koncertnih gostovanja ili međusobnim preslušavanjem materijala, već činjenica da je za izdavanje ove ploče bio presudan boravak Siniše Škarice u Beogradu te je odlučio u Jugotonu objaviti materijal triju sastava (Električni orgazam, Idoli, Šarlo Akrobata), koji do tog trenutka nisu izdali LP ploču.<sup>14</sup> Dok je u ostatku Jugoslavije pankerska euforija ubrzo jenula, ljubljanski Pankrti ostat će vjerni svom originalnom izričaju i doprinijeti snažnijoj asocijaciji Slovenije uz pankersku scenu.

Iz svega rečenoga postavlja se par pitanja na koje je potrebno u uvodu rada dati odgovore. Ona se odnose na definiciju glazbenoga novoga vala kojoj će se prikloniti se, na

---

<sup>10</sup> Igor Mirković, *Sretno dijete* (Zaprešić - Fraktura, 2004), 43.

<sup>11</sup> *Novi talas I*, Robna kuća (sezona 2, ep. 21), redatelj: Igor Stoimenov, Srbija, 2010., 4:23 – 4:50.

<sup>12</sup> Glazbeni kritičar Hrvoje Horvat ističe *Crno bijeli svijet* kao album kojim se može pokazati kako punk postaje novi val. – *NAŠI DANI - priče o hrvatskom rocku: Novi val* (5/10), r. Antun Vrdoljak, HRT, Hrvatska, 2012., 28:50 – 28:55.

<sup>13</sup> Marija Ristivojević, "Rokenrol kao lokalni muzički fenomen," u *Etnoantropološki problemi* 7, br. 1 (2012): 221-222.

<sup>14</sup> Nebojša Pajkić ističe kako je beogradski talas zaživio zahvaljujući Jugotonu. Škarica je u to vrijeme provodio više vremena u Beogradu snimajući ploču Bijeloga dugmeta. – *Rok dezerteri*, autori Milorad Milinković i Bane Antonović, Televizija Beograd, Jugoslavija, 1990.

godine novoga vala koje će se uzeti u obzir, kao i na širinu definicije novoga vala koja će se prihvatiti.

S obzirom na to da se na ovim prostorima punk drži neodvojivim dijelom kasnije novovalne scene, da se pojava oba glazbena pravca preplela i zbila u zgusnutom vremenu i da su neki sastavi elegantno prešli iz jednog u drugi žanr, u ovome radu posvetit će se dužna pažnja punk estetici kao posebnom aspektu vizualnog identiteta tadašnje glazbene scene. S druge strane, tretiranje sintagme novoga vala kao krovnog pojma koji uključuje i sastave koji se mogu etiketirati kao, primjerice, art-rock, synthpop, novi romantizam ili pop-rock pruža širinu u pogledu na scenu i nudi mogućnost poređivanja različitih pristupa oblikovanju vizualnog imidža, što je posebice značajno s obzirom na činjenicu da su neki sastavi kroz karijeru mijenjali glazbeni stil. Ovdje je potrebno naglasiti i da su sastavi koji su unosili elektronski zvuk u glazbu, prvenstveno putem sintesajzera, u dvije najvažnije teoretske studije o stranome novome valu<sup>15</sup> okarakterizirani kao sržno novovalni, dok se kod nas takvi sastavi ne uzimaju nužno kao "punokrvni" predstavnici struje. Tome je vjerojatno dijelom tako upravo zbog vremenski tijesne veze s punkom kao predstavnikom žešćeg rockerskog zvuka.

Iako se rad prvenstveno bavi glazbenim novim valom, prihvatit će se šira definicija novoga vala kao kulturološkog fenomena i ovisno o potrebi će se analizirati različiti aspekti novovalne scene. Rad će se pri istraživanju vizualnog identiteta bazirati na grafičkom dizajnu omotnica vinilnih ploča,<sup>16</sup> singlica, EP i LP izdanja, s obzirom na to da su one dostupne u velikom broju i pružaju dobar uzorak za analizu. Uz njih će biti riječi i o videospotovima, plakatima, stripovima i fotografiji. Likovna rješenja za ovitke kaseta neće se uzimati u obzir jer se obično radi o rješenju konceptualno istovjetnom onome za ovitak ploče, no zbog maloga formata lišenog mnogih originalnih zamisli.

---

<sup>15</sup> Radi se o spomenutoj knjizi Thea Cateforisa *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s* (2011.) i o knjizi M. King Adkinsa *New Wave. Image is Everything* (2015.).

<sup>16</sup> Ploče koje će se uzimati u obzir izdavane su uglavnom u raznim diskografskim kućama aktivnim tijekom osamdesetih godina u Jugoslaviji. To su hrvatski Jugoton i Suzy, srpski PGP RTB, slovenski Helidon i RTV Ljubljana (kasnije ZKP RTVL). Omoti iz ovoga razdoblja (novovalni, ali i općenito omoti naših i stranih izdanja) su tiskani prvenstveno u GIP-u "Beograd" i u tiskari Ognjen Prica Karlovac. Njihova se malena loga u najvećem broju slučajeva nalaze u donjem desnom kutu posljednje stranice omota.



Za kraj, pristajući uz širu definiciju novoga vala, uvrstit će se u analizu i neki omoti nastali od 1977. nadalje, a s obzirom na nemogućnost preciznog određivanja kraja novoga vala,<sup>17</sup> uzet će se okvirno razdoblje od deset godina, odnosno do 1987.

## 1.2. Pitanje novovalnoga senzibiliteta

Kao što je već napomenuto, razdoblje punka i novoga vala pokušava se u literaturi sagledati kao period koji je imao dalekosežnije odjeke od onih koji bi se mogli ograničiti na glazbenu inovativnost. Ninoslava Vićentić novi val opisuje kao razdoblje između dva vremena i dvije kulture, a Ines Prica u novome valu vidi anticipaciju krize. U oba slučaja, izdizanje novoga vala iz krovnog termina s užim glazbenim konotacijama u krovni termin sa širim društveno-umjetničkim konotacijama, oslobađa prostor za uključivanje šireg umjetničkog spektra u analizu novovalne produkcije. Obje autorice razdoblje opisuju kao prijelazno, s time da Vićentić novi val, u prvome redu srpski novi talas, promatra kroz prizmu društvene angažiranosti, a Prica kroz uplitanje odrednica „kriznoga govora“ (primjerice kraj ideologije, regionalizacija kulturnih identiteta, realističko bavljenje zbiljom)<sup>18</sup> u razne umjetničke forme. Dok Prica pod oznaku novoga vala svrstava izražajne oblike od „hermetičkih artistskih projekata ljubljanskog *Neue Slovenische Kunsta* do tzv. underground stripa, od opskurnih koncerata punk grupa do pitkih hitova revitalizirane domaće pop-glazbe, od dizajna omotnica ploča, rock-fotografije, bedževa, grafita, fanzina so specifičnog (tada vrlo hrabrog) tretmana političkih tema studentskih radiostanica i omladinskog tiska“,<sup>19</sup> Vićentić više inzistira na performativnosti i avangardnosti kao zajedničkim karakteristikama umjetničkih zbivanja novoga vala te ih promatra kroz optiku Brechtova epskog teatra.<sup>20</sup> Ono što se ponavlja u oba tumačenja je novovalni realizam lokaliziran na opipljive probleme omladine i lišen želje za poniranjem u vrtlog mističnoga i/ili izdizanjem u sferu univerzalnih tema.

Zbog širine društveno-umjetničkog polja koje je bio kadar zahvatiti, na novi val se počelo gledati kao na oznaku duha jednoga vremena. Iznimno apstraktan pojam duha vremena

---

<sup>17</sup> Vinko Barić priču o punku i novome valu organizira oko poglavlja koja pokušavaju razvrstati razdoblje novovalne glazbe u vremenski omeđene kategorije. Posljednja je naslovljena *Odumiranje i kraj novoga vala: 1984. - 1987.*

<sup>18</sup> Ines Prica, "Novi val' kao anticipacija krize," *Etnološka tribina* 20, br. 13 (1990): 23.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ninoslava Vićentić, "Opšte odlike umetnosti i uloga medija: iznošenje društveno-angažovanog stava beogradskog Novog talasa," *Kultura* 133 (prosinac 2011): 328-338.

može se u ovom slučaju neprecizno opisati kao ispoljavanje srodnih sentimenta kroz različita umjetnička zbivanja koja datiraju u vrijeme formiranja i trajanja novoga vala i punka. Punku je, i kao glazbenom žanru i kao supkulturi te, naposljetku, specifičnoj estetici koja se paralelno usustavljivala, pridano puno više teorijske pažnje. Dvije velike izložbe podvele su pod duhovno okrilje punka uz primijenjenu umjetnost, i mnoge primjere čiste umjetnosti: u Barbican Gallery u Londonu je 2007. godine održana izložba *Panic Attack. Art in the Punk Years*, a godinu dana kasnije, u muzeju Kunsthalle Vienna je postavljena izložba naslovljena prema pjesmi Sex Pistolsa: *Punk. No One is Innocent. Art - Style - Revolt*. Zanimljivu je paralelu dijela hrvatske umjetničke produkcije s punk umjetnošću povukao Željko Kipke u tekstu koji prati njegov izbor radova za dionicu posvećenu likovnoj umjetnosti u sklopu izložbe *Osamdesete. Slatka dekadencija postmoderne* (2015.). Djela Mladena Stilinovića (*Eksploatacija mrtvih*), Željka Jermana (*Ovo nije moje svijet*) i Vlade Marteka (agitacije) primjeri su kulture smrti, odnosno, u Kipkeovom tumačenju, „hrvatske inačice punk pokreta u likovnoj praksi“.<sup>21</sup>

Vizualna ostavština jugoslavenskog novoga vala i punka, koja je također važna za poimanje duhovnog ozračja vremena, počela se historizirati izlozbama održanim u Beogradu. *Poslednja pobuna I* (2007.) prikazala je fotografski opus Goranke Matić, a *Poslednja pobuna II* (2008.) nadovezala se na prethodnu uključivši i autentični grafički materijal perioda (plakati, fanzini, isječci iz tiska, fotografije ulaznica...). Obje su nastale u organizaciji Doma omladine Beograda, a cilj im je, prema riječima Dragana Ambrozića, „preispitavanje, sistematizovanje i analiziranje novotalasnog nasleđa“ kroz aktivno prikupljanje dokumentacije.<sup>22</sup>

Beogradski Studentski kulturni centar (SKC), koji je sam bio poprište novovalnih zbivanja, priredio je 2009. godine dokumentarnu izložbu *Novi talas u SKC-u 1977 - 1989 - kontekstualne hronografije* čija je najveća zasluga iscrpno popisivanje svih događanja koja su se u raznim programskim cjelinama održala tijekom dvanaestogodišnjeg razdoblja.<sup>23</sup> Osim

---

<sup>21</sup> Željko Kipke, "Postmetafizika prije postmetafizike," u *Osamdesete. Slatka dekadencija postmoderne*, ur. Branko Kostelnik i Feđa Vukić (Zagreb: HDLU, DIPK, 2015), 107.

<sup>22</sup> "Poslednja pobuna 2' ili kako je izgledao srpski pank," *Blic*, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 20. 3. 2008. <http://www.blic.rs/kultura/poslednja-pobuna-2-ili-kako-je-izgledao-srpski-pank/rg1tt2s>.

<sup>23</sup> Program je podijeljen u sljedeće cjeline: Festivali - velike manifestacije, Spoljni program, Rock program, Likovni program, Teatar, Srećna galerija i DNK (Drugi novi klub). Kronografije su dostupne na službenoj

toga, SKC od 2011. godine stvara digitalni arhiv<sup>24</sup> koji se u ovom trenutku nalazi u fazi izrade, a uključuje primjerice štampanu građu, fotoarhivu i pisanu građu.<sup>25</sup>

Godine 2011. održana je u Muzeju istorije Jugoslavije izložba *Poslednja mladost u Jugoslaviji: omladinska alternativna pop kultura u Jugoslaviji od 1977. - 1984. godine (Epizoda Beograd)* koja kroz prikupljeni materijal fotografija, fanzina, *underground* stripova, omota ploča i plakata stavlja fokus na vrijeme „kada dominira improvizacija i eksperiment (...) pre nego što su amblematske muzičke grupe potpisale ugovore sa velikim izdavačkim kućama i postale deo jugoslovenskog mejnstrima“.<sup>26</sup> Autori kataloga prepoznaju kao novinu ovoga razdoblja određenu slobodu u izražavanju i uvođenje demokratiziranih formi samoorganiziranja i potkulturnog djelovanja na polju masovne kulture koje se očituje u svim oblastima javnoga kulturnog života, s naglaskom da je impuls došao od nezavisne glazbene scene.<sup>27</sup>

Studentski centar u Zagrebu, pandan beogradskom SKC-u, također je na istoj adresi okupljao različite sekcije poput Teatra &TD ili Multimedijalnog centra, a Galerija SC je bila otpočetak otvorena za sadržaje koji se nisu ticali isključivo visoke umjetnosti.<sup>28</sup> Izložbom i monografijom iz 2006. godine Galerija je prezentirala svoje djelovanje od šezdesetih godina

---

internetskoj stranici SKC-a. – [www.skc.org.rs/abeceda-skc-a/2233-novi-talas-u-skc-u-19771989-kontekstualne-hronografije.html](http://www.skc.org.rs/abeceda-skc-a/2233-novi-talas-u-skc-u-19771989-kontekstualne-hronografije.html).

<sup>24</sup> SKC arhivu se može pristupi na sljedećoj adresi: <http://www.arhivaskc.org.rs/>.

<sup>25</sup> SKC je kroz dokumentiranje vlastitog djelovanja pokazao u kojoj je mjeri početkom osamdesetih godina i sam podupro stvaranje novovalne scene, i to ponajviše zahvaljujući Nebojši Pajkiću, dramaturgu i filmskom kritičaru, koji 1977. postaje urednik tzv. *spoljnog programa* SKC-a te iste godine poziva Momčila Rajina, diplomiranog povjesničara umjetnosti, koji u to vrijeme piše glazbene i likovne kritike u Džuboksu i zapošljava se kao honorarni suradnik u SKC-u. Pajkić i Rajin su pružali priliku za nastup sastavima koji su im mogli ukratko predložiti svoju ideju, a mjesto je osim toga bilo okupljalište mladih gdje su se mogle razmjenjivati ploče i radati ideje o novim bendovima. – *Novi talas II*, Robna kuća (sezona 2, ep. 22), redatelj: Igor Stoimenov, Srbija, 2010.

<sup>26</sup> Marina Martić et al., *POSLEDNJA mladost u Jugoslaviji: epizoda Beograd* (Beograd: Muzej istorije Jugoslavije, 2011), bez paginacije. Na ustupljenom katalogu u pdf formatu zahvaljujem Tatomiru Toromanu.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Mladen Lučić navodi kao primjer izložbe koje su strani autori, sudionici Festivala animiranog filma, mogli realizirati u prostoru Galerije. – Darko Glavan, Leila Topić, *Galerija Studentskog centra: 40 godina*, (Zagreb: Studentski centar, 2005), 107.

naovamo, što je uključilo i razdoblje kraja sedamdesetih te osamdesetih godina bitno za zagrebačku novovalnu scenu.<sup>29</sup>

Iako u Hrvatskoj nije bilo izložaba posvećenih isključivo novome valu, interes za razdoblje osamdesetih godina iskazan je filmom Igora Mirkovića *Sretno dijete* (2003.) nakon kojeg je 2006. objavljena istoimena knjiga. Knjiga *Sretno dijete* zapravo je skup autorovih sjećanja iz vremena novoga vala, iskaza novovalnih aktera i navoda iz tadašnje štampe, u najvećem broju iz Poleta. Mirković je na više primjera<sup>30</sup> pokazao u kojoj je mjeri Polet stvarao i promovirao novovalnu scenu oslobodivši brojne stranice za najave albuma, recenzije koncerata, intervju s članovima sastava, te na kraju, i pogotovo od dolaska Gorana Trbuljaka na mjesto grafičkog urednika, studijske i koncertne fotografije članova sastava. Branko Kostelnik je 2004. objavio knjigu intervju sa sudionicima novoga vala – *Moj život je novi val*, te se na istu temu u više navrata vraća u knjizi *Popkalčr* (2011.) Iste godine izlazi knjiga *Hrvatski punk i novi val* (Vinko Barić), a 2012. *Novi val i filozofija* (ur. Bruno Ćurko, Ivana Gregurić). Interdisciplinarniji uvid u razdoblje pružila je izložba *Osamdesete! slatka dekadencija postmoderne* (2015.) na kojoj je u sekcijama fotografije, grafičkog dizajna, pop kulture, stripa, medija i rocka predstavljen i materijal koji svjedoči o vizualnoj kulturi razdoblja novoga vala, a dio omotnica ploča punk i novovalne produkcije prikazan je na izložbi *Jugoton - istočno od raja / 1947. - 1991.* (2014.).

Iz ovoga sažetog razmatranja primjera historizacije novovalnog perioda u Jugoslaviji, uočljiva je međuzavisnost glazbe s medijskim poligonima, prostorima koji su poticali kreativnost glazbenika i ostalim područjima umjetničke proizvodnje, te njihov udio u afirmaciji novoga vala na koji se danas gleda kao specifično razdoblje u jugoslavenskoj popularnoj kulturi. Uz *Polet* i *Studentski list* u Zagrebu, bili su važni i tiskani mediji poput *Vala* u Rijeci, *Tena* u Osijeku, *Omladinske iskre* u Splitu, *Mladine* i *Tribune* u Ljubljani,

---

<sup>29</sup> Za otvaranje vrata rock glazbi u zagrebačkom SC-u zaslužni su Mladen Lučić, koji je počeo raditi kao asistent Želimiru Koševiću, te Vladimir Gudac, čiji se staž voditelja Galerije protekao od 1981. do 1989. godine. Lučić, koji je 1981. bio voditelj Galerije SC, smatra kako je zagrebački novi val krenuo iz Studentskog centra i Poleta čija se redakcija također nalazila u Savskoj ulici, a kao najznačajniju odliku novovalnoga duha navodi otvaranje i oslobađanje koje je koincidiralo sa slabljenjem partijskih načela i cenzure u kasnim godinama socijalizma. – Glavan, Topić, *Galerija Studentskog centra*, 107.

<sup>30</sup> Mirković za Polet kaže kako su bile novine s „neskrivenom ambicijom formiranja novog generacijskog koda“, Poletovi festivali promovirali su uz anonimne sastave i same novine, a Film, čije je ime osmislio Trbuljak, je s obzirom na čestinu pojavljivanja u novinama postao „redakcijski bend“. – Mirković, *Sretno dijete*, 41, 51, 67.

*Džuboksa* i *Vidika*<sup>31</sup> u Beogradu. Iz Ljubljane se emitirao Radio Študent, a iz Zagreba Omladinski radio, dok je na srpskoj televiziji pokrenuta emisija Rokenroler. Ulogu SC-a i SKC-a u Ljubljani je imao ŠKUC (Študentski kulturno-umetniški center). Za proboj slovenskog punka u velikoj je mjeri zaslužan Igor Vidmar koji je novinskim recenzijama, suradnjom sa Študentskim radijom i ŠKUC-om te u svojstvu producenta nekolicine albuma jugoslavenske punk-rock scene (ponajviše albuma Pankrta) uspio usmjeriti pažnju šire javnosti na tada (o)svježa(vajuća) glazbena zbivanja.<sup>32</sup>

Dok je s jedne strane kvantiteta područja i medija koje je novi val zahvatio može uzeti kao dokaz postojanja "novovalnog duha" i njegove sublimacije, treba imati na umu da se u većini spomenutih slučajeva radilo o povratnoj sprezi između atmosfere novinskih/televizijskih/radijskih redakcija, klubova ili povijesnog trenutka općenito i energije koju je nova glazbena scena donosila. Kada se značajke "novovalnog duha" pokušaju kvalitativno opisati, autori često predmeću novovalnom razdoblju atribut novodobivene ili povećane slobode (izražavanja, bunta, življenja), smještajući, doduše, ponekad slobodu negdje između potpune ravnodušnosti i političkog revolta<sup>33</sup> ili joj ograničavajući samoinicijativnost na promišljeno dopuštenu ulogu ispušnog ventila u samoupravnom socijalizmu.<sup>34</sup> Želimir Vukašinović uzrok povijesnom trenutku prijelaza o kojem govore i Vićentić i Prica, pripisuje ekonomskoj tranziciji, oslobođanju kapitala u socijalističkom društvu koji vodi ka kraju povijesti, odnosno k diskontinuitetu u povijesti. Kao uvod u sljedeće poglavlje, ali i u poglavlja koja slijede, citirat ćemo njegovo opažanje o odnosu slobode, povijesti i novoga vala:

Kraj istorije se zato može tumačiti kao kraj ideje o slobodi - što vodi pojavi ciničkog uma, (post)modernističkog ironiji i otklonu od epohalizma i fatalnog poistovjećivanja sa simbolom. Paradoksalno je, na koncu, da upravo

---

<sup>31</sup> Nebojša Pajkić kaže kako se oko časopisa *Vidici* skupila grupa mladih intelektualaca među kojima se našla i pokretačka jezgra Idola, odnosno Srđan Šaper, Vlado Divljan te Dragan Papić. (Osim toga, prvu verziju prvoga singla Idola, odnosno ploču *Maljčki*, izdali su *Vidici*.) – Usp. *Rok dezzerteri*, autori Milorad Milinković i Bane Antonović, Televizija Beograd, Jugoslavija, 1990.

<sup>32</sup> Gregor Tome ga suvremenim rječnikom naziva stručnjakom za odnose s javnošću. – Branko Kostelnik, *Moj život je novi val: razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*, (Zaprešić: Fraktura, 2004), 24-25.

<sup>33</sup> Više u sljedećim tekstovima: Nenad Vertovšek, "Etički i medijski aspekti novog vala - između plime društvene energije i oseke mogućih promjena" i Želimir Vukašinović, "O slobodi i volji u poetici Branimira Štulića," u *Novi val i filozofija*, ur. Bruno Ćurko i Ivana Greguric (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2012), 31 i 71-75.

<sup>34</sup> Ivana Greguric, "Novi val i filozofija", u *Novi val i filozofija*, 12.

korumpiranje ideje o slobodi otvara lični smisao slobode u odnosu na istoriju ili otvara lični smisao slobode u igri sa simbolima. Ovu vrstu igre vidimo već na omotima albuma Pankrta, Pekinške patke, Idola, Šarla Akrobate...<sup>35</sup>

### 1. 3. Novi val i postmodernizam

Većina uvoda u tekstove koji se s različitih gledišta dotiču teme postmodernog i postmodernizma započinje raspravom o nekristalnosti značenja samoga pojma. Etimologija termina sugerira da postmodernizam dolazi kao nešto što kronološki slijedi nakon modernizma ili je od modernizma različito pa podrazumijeva i kritički odnos prema modernističkom nasljeđu. Međutim, oprečnost termina postmodernizam naspram termina modernizam tu nailazi na svoj prvi problem, odnosno mogućnost različitog shvaćanja modernizma. Dick Hebdige u svom tekstu o postmodernizmu tako izdvaja dva različita poimanja modernizma po Michaelu Newmanu: prvo, najbolje utjelovljeno u teoriji Clementa Greenberga, inzistira na čistoj umjetnosti i njenoj apsolutnoj autonomiji, dok se drugo shvaćanje odnosi na brisanje granica između umjetnosti i života.<sup>36</sup> Nadalje, vratimo li se na definiciju postmodernizma, on može biti oznaka kulturnog stanja ili nova teorijska paradigma, gubitak povjerenja u ideju napretka i modernosti ili odustajanje od avangardnog umjetničkog stava. Kada se o postmodernizmu govori na razini stila i retorike, pojedine odrednice prišivaju se različitim umjetničkim vrstama, iako ni u tom slučaju ne postoji konsenzus oko uloge nekih od njih: primjerice postmodernistička (subverzivna i autorefleksivna) parodija u definiciji Linde Hutcheon ili apolitični i od kritičkog impulsa ispražnjen pastiš objašnjen unutar postmodernističke teorije Frederica Jamesona. Ipak, često se kao osnovna razlika na relaciji modernizam–postmodernizam ističe postmodernistički izostanak težnje za progresom i projektom promjene svijeta nabolje, odnosno gubitak povjerenja u praktične i ideološke mehanizme koji bi poduprli cjelovitu promjenu. Richard Poynor ističe kako postmodernizam prihvća svijet onakvim kakav jest.<sup>37</sup>

Na istom je tragu i opažanje M. King Adkinsa, autora knjige *New Wave. Image is Everything*, u kojoj fenomen novoga vala promatra kroz teorijski okvir postmodernizma. Krenuvši od teze kako postmodernizam nije preskriptivan već je zapravo deskripcija društva

---

<sup>35</sup> Vukašinović, "O slobodi i volji u poetici Branimira Štulića," 74.

<sup>36</sup> Dick Hebdige, "Postmodernism and 'The Other Side'," u *Cultural Theory and Popular Culture: a reader*, ur. John Storey, (Harlow: Pearson Education, 1998), 372.

<sup>37</sup> Rick Poynor, *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, (London: Laurence King Publishing Ltd., 2003), 11.

(onakvog kakvo ono je), ustvrđuje da i teoretičari i umjetnici, mada s različitih pozicija, inspiraciju crpe iz svijeta koji ih okružuje. On kao karakteristiku zajedničku većini elaboracija pojma postmodernizam izdvaja poljuljanu percepciju stvarnoga koja je nadjačana mnoštvom simulacija stvarnosti.<sup>38</sup> Prevlasću slika stvarnosti uspostavljen je takav lanac označitelja u kojem više nije moguće ući u trag originalnoj stvarnosti jer je ona kodirana simulacijama stvarnosti. Na toj premisi počivaju Baudrillardova teorija simulakruma, Derridaina teorija jezika, Barthesov koncept intertekstualnosti. Preduvjet svijetu zasićenom slikama jest razvitak medija i Adkins će poveznice postmodernizma i novoga vala pratiti u odnosima novoga vala spram tehnologije i artificijelnosti slike. Podnaslov knjige *Image is Everything* se odnosi istovremeno i na sliku u onom najširem značenju riječi i na imidž koji su novovalni sastavi anglosaksonskoga područja gradili. U proučavanju odnosa vizualnoga i glazbenoga, Adkins se ne dotiče omotnica albuma, već uz tekstove i glazbu analizira videospotove i stil odijevanja izvođača, te televiziju (MTV) i časopis *The Face*. Specifičan odnos s tehnologijom Adkins locira već u odabiru imena sastava kao što su Television, Thomas Dolby, Human League (insinuira da je čovječanstvo pred izumiranjem), Talking Heads (odnosi se na televizijsku sliku glave osobe koja priča pred kamerom).<sup>39</sup> Kao još jednu karakteristiku novovalnih sastava izdvaja ljudskost suspregnutu u korist mehaničkog i bezizražajnog načina scenskog ophođenja i reprezentacije u videospotovima (kod npr. Garyja Numana ili grupa Devo i Talking Heads).

Iako točke dodira koje Adkins locira na relaciji novovalne glazbene scene i postmodernizma predstavljaju zanimljive uvide i moguće smjernice za traženje sličnih postupaka i u jugoslavenskoj novovalnoj glazbi, te će stoga o njima biti riječi i u daljnjem tekstu, važno je istaći i različito kulturno, ideološko i umjetničko nasljeđe socijalističke Jugoslavije. Kako bi ukazao na nepostojanje prevladavajućeg umjetničkog postmodernističkog diskursa u razdoblju između kasnih sedamdesetih i ranih devedesetih godina 20. stoljeća, Miško Šuvaković uvodi pojam geoestetike (post)moderne kulture.<sup>40</sup> Uspostavljanje različitih državnih uređenja nakon Drugoga svjetskog rata dovelo je do različitih pristupa umjetnosti u kapitalističkim i socijalističkim zemljama. Politika i kulturna

---

<sup>38</sup> Adkins, *New Wave*, 11.

<sup>39</sup> Ibid., 14.

<sup>40</sup> Miško Šuvaković, "Art as a Political Machine," u *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. ur. Aleš Erjavec (Berkley, Los Angeles i London: University of California Press, 2003), 91.

politika kao i stupanj represivnosti u socijalističkim zemljama varirali su ovisno o povijesnom trenutku i samoj državi, pa su se tako smjenjivale ili supostojale estetike i ideologije socrealizma i umjerenog modernizma ili pak konceptualizma i postmodernizma karakterističnije za razdoblje kasnoga socijalizma.<sup>41</sup> Povijesni trenutak rađanja, sazrijevanja i odumiranja novovalne glazbene scene i popratnih vizualnih umjetnosti koja su pomogle oblikovati njen identitet možemo smjestiti u vrijeme kasnoga jugoslavenskoga socijalizma. Prema Šuvakoviću i Erjavcu vrijeme kasnoga socijalizma definirano je rastućim nepovjerenjem prema vrijednostima sistema i stoga će dio (postmodernističke) umjetnosti biti zaokupljen propitivanjem ideja i simbola na kojima socijalističko uređenje počiva. Uzevši u obzir djelomičnu otvorenost Jugoslavije prema zapadnjačkim vrijednostima i njen hibridni ekonomski model ne iznenađuju različiti pristupi umjetnosti. Zapadnjačka umjetnost i zapadnjačke postmodernističke tehnike mogle su se nekritički preuzimati, ali su prisutni bili i primjeri poigravanja političkim simbolima socijalizma i komunizma. Ponovno i Erjavec<sup>42</sup> i Šuvaković<sup>43</sup> upozoravaju na gubljenje veze između vizualne forme označitelja simbola i postojanja onoga što bi isti trebali označavati u društvu. Socijalistički i komunistički simboli postaju rezerva sirovina koji će određeni umjetnici istovremeno citirati i subvertirati priklanjajući se možda najistaknutijem postmodernističkom modusu operandi koji Linda Hutcheon detektira u knjizi *Politike postmodernizma*.<sup>44</sup> Na primjere korištenja socijalističkih simbola naići ćemo i u novovalnoj umjetnosti, prvenstveno onoj slovenskoj s obzirom na to da se estetski koncept djelovanja grupa NSK i Laibacha sastojao bitnim dijelom u preuzimanju totalitarističkih simbola i konvencija totalitarističkih umjetnosti, ali sporadično i ne toliko usustavljeno i zaokruženo i na primjerima (primijenjene) umjetnosti kod autora u ostalim državama Jugoslavije.

#### **1.4. Glazbeni spot i televizija kao arhetipske postmodernističke forme. Primjeri novovalnih videospotova.**

Posebno je zanimljivo poglavlje u kojem Adkins analizira videospotove novovalnih sastava. Spotovi koji uvijek sabijaju naraciju u niz montiranih slika te zbog kratkoće trajanja ne dopuštaju eskapizam, po svojoj prirodi upućuju na vlastiti jezik i proces nastajanja,<sup>45</sup> što je

---

<sup>41</sup> Šuvaković, "Art as a Political Machine," 93.

<sup>42</sup> Aleš Erjavec, "Introduction," u *Postmodernism and Postsocialist Condition*, 4.

<sup>43</sup> Šuvaković, "Art as a Political Machine," 94.

<sup>44</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, (London & New York: Routledge, 2002), 97.

<sup>45</sup> Adkins, *New Wave*, 78-79.



još jedna od postmodernističkih oznaka. Novovalna se artificijelnost naglašava unošenjem različitih oblika slikovnih reprodukcija u sliku videospota: fotografijama ili procesom fotografiranja samih sebe (*Pump it up*, Elvis Costello), ekranom televizije ili kompjutera (*Time after time*, Cyndi Lauper), snimkom unutar snimke (*Once in a Lifetime*, Talking Heads).<sup>46</sup> Druga oznaka spotova koja se ponavlja je naglašavanje zvjezdanog statusa sastava i inzistiranje na njihovoj (ispraznjennoj) glamuroznosti (*It's a Miracle*, Culture Club i *Rio*, Duran Duran).<sup>47</sup> Namjerna lažnost se osim u imidžu može zapaziti i u spotovima koji prikazuju hibridizirane slike prošlosti subjektivno filtrirane mnogobrojnim simulacijama povijesti u spotu za *Whip it* grupe Devo ili *Video Killed the Radio Star* grupe The Buggles. Posljednji je spot okupio više značajki novovalnih spotova: stilizirani retrofuturistički pogled na povijest i slike televizijskih ekrana koje emitiraju isti spot u koji su uklopljene podcrtavajući slavu izvođača. Udružen s tekstom djeluje kao programatsko djelo stranoga novoga vala: slika je istisnula zvuk i glazba je postala neodvojiva od vizualnog uprizorenja.

U svrhu iznalaženja postmodernističkih svojstava glazbenog spota, možemo ukratko predstaviti još jedan primjer interpretacije novovalnog videa. U knjizi *Hiding in the Light*, koja se kroz niz eseja bavi odnosima potrošačkog društva, popularne kulture i postmodernizma, Dick Hebdige posljednje poglavlje posvećuje analizi spota za pjesmu *Road to Nowhere* grupe Talking Heads (1984.). Hebdige u spotu pronalazi citate iz moderne umjetnosti (godarovske, popartističke, dišanovske...), pa čak i referencu na film *Gradanin Kane* Orsona Wellesa (ubrzani prikaz starenja obitelji).<sup>48</sup> Usprkos naizgled pesimističkom tonu refrena, pa i u Hebdigevoj interpretaciji poneku modernističku referencu, videospot nije opomena rastućoj alijenaciji ili "lekcija iz povijesti", već izvor zabave čija se zaigrana tendencija očituje upravo u postmodernističkoj višestrukoj kodiranosti koja omogućava da se pjesmi i spotu pristupi kao užitku i/ili da se o njihovim značenjima razmišlja.<sup>49</sup> Interaktivnost spota može biti poticaj i jednom i drugom pristupu, a ona je osim u brzim izmjenama kadra, najočitija u simultanim prikazima više radnji. Kadar s likom Davida Brynea (za kojeg je

---

<sup>46</sup> Prisutni su i primjeri umnožavanja likova izvođača ili fotografija, primjerice na početku spota *I Don't want to Go to (Chelsea)*, gdje su u neprekinutom kadru s kamerom koja se udaljava prikazane četiri identične fotografije E. Costella koji sam sebe fotografira, a kamera na kraju doputuje i do stvarnoga modela. U spotu *Once in a Lifetime* umnoženi su prizori Davida Brynea.

<sup>47</sup> Adkins, *New Wave*, 81-83.

<sup>48</sup> Dick Hebdige, "Post-script 4: Learning to Live on the Road to Nowhere", u *Hiding in the Light: on images and things*, (London i New York: Routledge, 2002), 237-238.

<sup>49</sup> Ibid., 239-240.

nemoguće razlučiti trči li karikaturalno na mjestu ili se pak kreće pravocrtno, a kamera ga u tom slučaju prati jednakom brzinom ispred jednoboje pozadine) u jednom se trenutku smanjuje i spušta u donji desni kut kadra i počinje supostojati s nadolazećim sekvencama spota. "Sizifovska" bezizlaznost i cirkularnost radnje naglašena je kasnije u spotu rotirajućim okruglim predmetima među kojima se javlja i sat s putujućim kazaljka. Pri kraju spota, istovremeno s izmjenama okruglih predmeta, na ekranu se nalaze četiri manja kadra, prozora u veću sliku, koja bez pravila ponavljaju isječke koje smo prethodno vidjeli u spotu. Osim što simultano pratimo više "radnji", bilo kakvi odnosi onoga što je bilo prije i onoga što se događalo poslije sada postaju zamućeni. Možemo zaključiti da je iskustvo koje gledatelj proživljava usporedivo s načinom na koji šizofrena osoba u Lacanovom tumačenju doživljava temporalnost u odnosu na jezik: ne postoji vremenski kontinuitet, već osoba živi u perpetuirajućoj sadašnjosti.<sup>50</sup> Kada se gubi smisao protoka vremena i kada istovremeno gledamo pet različitih scena od kojih se svaka brzo mijenja, naša je pažnja sa suviše razgranate mreže potencijalnih značenja prebačena na samu materijalnost<sup>51</sup> slike i video postupka. Osjetilno je nadvladalo intelektualno, površinski je pobijedilo dubinsko.

Pokušamo li prenijeti Adkinsove teze o postmodernosti novoga vala i njegove argumentacije temeljene na raznim primjerima u okviru jugoslavenske glazbe, moguće je zapaziti određene sličnosti koje će ovdje biti kratko pobrojane. Krenuvši ponovo od imena sastava, na dominaciju slike uputit će ime zagrebačke grupe Film ili slovenske grupe Videosex, dok beogradski Električni orgazam sugerira tehnologizirani nadomjestak ljudskog užitka. Zvijezde i Idoli mogu se pak uzeti kao pandan izvođačima koji svojim imenom naglašavaju status slavnih osoba (Blondie, Culture Club, Frankie Goes to Hollywood).<sup>52</sup>

Pojava medijski posredovane slike nije bila nepoznanica ni u spotovima jugoslavenskih novovalnih sastava. Spot Idola za pjesmu *Dok dobuje kiša (U ritmu tam-tama)* započinje najavom filma *Poštanska kočija* na televizoru, a kamera snima i po dnevnoj sobi razasute fotografije Idola i knjigu *Motion Picture Direction*. Kinematografska referenca javlja se i na početku spota za pjesmu *Zašto su danas djevojke ljute*: Srđan Šaper pali projektor koji projicira nijeme crno-bijele snimke članova Idola na zid, a na televiziji se kasnije javljaju

---

<sup>50</sup> Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," u *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ur. Hal Foster, (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983), 119.

<sup>51</sup> Jameson opisuje kako kod lakanovske shizofrenije zbog gubitka značenja u prvi plan dolazi materijalnost riječi (zvuk, naglasak, boja glasa). – Ibid., 120.

<sup>52</sup> Adkins, *New Wave*, 14.

autocitatni isječci iz spota *Maljčiki*. Intertekstualnost je na sličan način postignuta i u spotu za pjesmu *Hajde!* gdje je ponovno na trenutak prikazan dio iz spota za *Maljčike*. U zanimljivoj su vezi kraj spota za pjesmu *Zašto su danas djevojke ljute* i početak spota za glazbeni broj koji na albumu *VIS Idoli* (1981.) slijedi odmah nakon – pjesmu *Devojko mala*. Potonja počinje u istom bolničkom ambijentu u kojem je prethodna završila. U scenarijski jednostavnijem spotu za pjesmu *Subotom uveče* Prljavog kazališta (1979.) na projektornom platnu u drugome se planu kadra izmjenjuju fotografije koje prikazuju Davorina Bogovića i Jasenka Houru, dok u prvome planu isti glazbenici naizmjenično stoje iza mikrofona.

Iznimno je zanimljiv glazbeni video za pjesmu *Šejn* grupe Haustor. Spot za pjesmu koja inspiraciju vuče iz filmskog naslova vesterna iz 1953. (*Shane*) započinje snimkom smetnje na ekranu televizora koji gleda Darko Rundek u bijelom odijelu i crnim čizmama i koja začas počinje emitirati buđenje i jutarnju toaletu frontmena grupe. Međutim, jasna svijest o tome da u spotu gledamo snimljenu televizijsku sliku, plavo toniranu i s titrajućom crtom koja prelazi preko ekrana i nastaje zbog razlike u frekvenciji, u jednom trenutku nestaje jer radnja s televizijskog izvora gubi uspostavljene izražajne specifičnosti televizijske slike: kadar snimke televizora na kojoj Rundek u trapericama s tregerima navlači crne čizme biva zamijenjen kadrom u kojem bez posredstva televizora izlazi iz stana. Tu se ne radi samo o tome da gledatelj iz nepažnje može doslovno izgubiti iz vida koja je radnja središnja, već o namjernom skliznuću iz dvostruko medijski posredovane slike stvarnosti u onu jednostruko posredovanu – video spot pjesme. Nadalje, iako se radnja s televizije u sižejnom smislu neprekinuto nastavila i postala središnja (odnosno Rundek je odjenuo kožnu jaknu i sjeo za vozilo kojim se počinje voziti ulicama Zagreba), nakon gotovo minute i pol koherentnog narativa, spot se u jednom trenutku vraća na prikaz plavo tonirane televizijske slike i Rundeka u bijelom odijelu koji ju gleda. Ovaj put televizijski isječci prikazuju Rundeka čiji pokreti usnama odgovaraju izgovoru riječi pjesme *Šejn*, a Rundek koji gleda, kao potaknut onime što je vidio i čuo,<sup>53</sup> ustaje i odlazi. Od toga trenutka u alternirajućim kadrovima se smjenjuju prikazi Rundeka A u kožnoj jakni i Rundeka B u bijelom odijelu koji se nalaze na istom mjestu i obavljaju istu radnju, a zbog sukcesivnosti i brze izmjene kadrova čini se da se scene s dva različita Rundeka odvijaju jedna za drugom i da postoji linearna kronologija filmskog vremena. No, kako kad je nemoguće da se Rundek tako brzo preoblači, odnosno, kako kad su se likovi Rundeka kroz spot profilirali u različite ličnosti? Iako videospot zbog sažete forme uopće ne pretpostavlja kao preduvjet prostorno-vremensku utemeljenost, radnja koja je nakon

---

<sup>53</sup> Stihovi pjesme glase: *Izađi i bori se / U ovom gradu nema mjesta za jednog od nas.*

prve destabilizacije prelaskom iz TV u "MTV" sliku pokušala obnoviti integritet, biva ponovno dekonstruirana ulaskom Rundeka B u prostor Rundeka A, gdje se ni jedan ni drugi ne mogu uzeti kao mjerilo "stvarnosti", jednim dijelom zbog toga što je Runderk A proizašao iz fiktivnog svijeta televizije. Upravo to supostojanje najmanje tri verzije Rundeka razgolićuje manipulativni jezik filma koji je uvijek tek konstrukcija realnoga i onemogućuje jednostavno iščitavanje značenja. Stvarno postaje dodatno potreseno jer je se zbog simulacije slika ne može ući u trag izvornom Rundeku i izvornoj radnji, što na kraju nije ni potrebno jer je spot ionako lažna predodžba stvarnoga.

U videospotu za pjesmu *Oko moje glave*<sup>54</sup> grupe Šarlo Akrobata upotreba mnogostrukih slika televizijskih ekrana vrlo smjelo ukazuje na simulacijske i umnažajuće potencijale medija televizije koji dovode u pitanje jednoznačnu vezu između označitelja i označenoga. Videospot započinje kratkim kadrom žene koja zavaljena u naslonjač gleda u devet televizora ispred sebe. U prvom stupcu sastavljenom od tri televizora emitira se snimka poprsja Milana Mladenovića, u drugom približavanje oka glave Dušana Kojičića (u kadru neprisutnoj) kameri, a točna radnja emitirana u trećem stupcu izmaći će, kao i dio radnje u spotu za pjesmu *Šejn*, gledatelju koji nije posve pažljiv. Da se na televizorima trećega stupca emitira ono što se u spotu događa u trenutku snimanja toga kadra postaje jasnije nakon što se dotada mirna žena, prenuta rukom koja ulazi u kadar i dodiruje je, naglo okreće. Taj pokret zabilježen je i na televizorima u trećem redu koji su uz navedenu kratkoću kadra (5 sekundi) i potrebu praćenja devet televizijskih ekrana, djelomično zakriveni tijelom gledateljice. Dakle, u trećem stupcu vidimo na svakom od triju televizora sliku svih devet televizora i ruku i koljeno ženske gledateljice. Činjenica da istovremeno gledamo u devet ekrana i reprodukciju tih istih ekrana dodatno oslabljuje vezu između stvarnosti i simulacije. U još jednom sličnom kadru pojavljuju su četiri televizije: u prvom redu su dvije na kojima Mladenović svira gitaru, a u drugom redu je snimka snimke tih četiriju televizora<sup>55</sup> s istim prizorom. Zanimljivo je i da

---

<sup>54</sup> Videospot su režirali Boris & Tucko, punim imenom Boris Miljković i Branimir Dimitrijević, tada studenti Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i autori emisije *Rokenroler* koja se kratko emitirala na Radio-televiziji Beograd. Za emisiju *Rokenroler III*, emitiranu 31. 12. 1980., osmislili su osam spotova. Redom su prikazani spotovi za pjesme: *Niko kao ja* / Šarlo Akrobata, *Pustite me družu* / Frka, *Malena* / Idoli, *Ti si neko staro lice* / Zana, *Stop stop* / Pekinška patka, *Zlatni papagaj* / Električni orgazam, *Krokodili dolaze* / Električni orgazam i *Maljčiki* / Idoli. Većinu spotova povezuje prazni bijeli studio koji je postao zaštitni znak autorskoga dvojca te naglašena performativnost izvođača.

<sup>55</sup> Televizor u televizoru se javlja i na početku spota za pjesmu *Ti si neko staro lice*. Ipak, glavni nositelj toga videospota su sintesajzeri.

se u jednom dijelu spota svih troje članova grupe pojavljuju samostalno ispred uvećane slike njihovog osobnog dokumenta s pripadajućom fotografijom, što je još jedan primjer novovalne autorefleksivnosti izvođača. Naslagani televizori iz dviju opisanih kadara podsjećaju na studio ili kontrolnu sobu ogoljavajući tako sam proces nastajanja video uratka koji gledamo.

Slična zaokupljenost medijima u sljedećoj pjesmi/videospotu postaje jasnija kada se istovremeno obrati pažnja na riječi, ideju spota i ime grupe-izvođača. Radi se o pjesmi *Neprilagođen* grupe Film čiji videospot započinje snimkom montažnoga stola s filmskim i audio vrpčama, a radio uređaj iz prvoga stiha biva uskoro bačen kroz prozor. Veza filma/videoa i radija reminiscira i pobjedu nove tehnologije u pjesmi *Video Killed the Radio Star* grupe The Buggles.

I glazbeni spot i televizija koja se u spotovima javlja i koja spotove emitira smatraju se karakterističnim postmodernističkim medijima<sup>56</sup> jer s lakoćom dokidaju jasne granice između vremenskih i žanrovskih kategorija, dokumentarnog i fiktivnog te niske i visoke umjetnosti. Televizija to čini samim ustrojstvom emitiranja (i repriziranja) sadržaja koji s jedne strane podrazumijeva kontinuiranu izmjenu raznorodnih sadržaja na jednom programu i k tome pruža mogućnost mijenjanja kanala i ukrštavanja različitih sadržaja koji stoga u (ne)pažnji gledatelja često ostaju fragmentirani. Osim toga, prikazuje sadržaje koji se također mogu okriti postmodernističkim zamagljivanjem žanrovskih granica ili interesom za popularnu kulturu. Analogno, (MTV) spotovi dokidaju sve gore navedene jasne granice i kada se gleda svaki izolirano i kada ih se promatra u neprekinutom nizanju. Kod videospota je potrebno naglasiti da žanrovska hibridnost proistječe iz spoja elemenata nastupa uživo, filma i videa koji prema Wollenu mogu stvoriti „elektroničku mini operetu“ ili „animiranu omotnicu ploče“,<sup>57</sup> ali i da je spot uvijek promotivni materijal koji pokušava prodati ploču ili popularizirati izvođača. Bazična propagandna autorefleksivnost grupa iskazana je tako u spomenutim primjerima gdje Prljavo kazalište projicira svoje slike ili Idoli snimaju svoje fotografije, dok se tekstualni označitelji javljaju u primjeru spota pjesme *Zamisli život u ritmu muzike za ples* Jure Stublića i Massima Savića (1987.) u kojem Stublić nosi majicu s natpisom *Film*, zatim u spotu za pjesmu *Niko kao ja* Šarla Akrobate (1981.) u kojem Dušan Kojić

---

<sup>56</sup> Baudrillard piše o simulakrumu i imploziji značenja na primjeru televizije, Kaplan i Wollen o postmodernosti MTV-a i rock-spotova. — Usp. Tim Woods, "Postmodernism, film, video and televisual culture," u *Beginning Postmodernism*, (Manchester: Manchester University Press, 2009), 225-228; 235-238.

<sup>57</sup> Ibid., 236 (moj prijevod).

nosi majicu na kojoj piše *Sharlo Acrobatic* ili u spotu za *Ti si tu* grupe Dorian Gray u kojem djevojka ispisuje na zid riječi *Dorian Gray* koje kamera potom približava, slova se uvećavaju i postaju transparentna te kroz njih polako vidimo bend kako svira na pozornici.

### 1. 5. Grafički dizajn i postmodernistička estetika

Nejasnoće oko značenja termina postmodernizam ostaju prisutne i kada se o postmodernizmu raspravlja u kontekstu vizualnih umjetnosti. Tako se prema Timu Woodsu na postmodernizam u vizualnim umjetnostima može gledati kao na reakciju protiv imperativa čistoće u apstraktnoj umjetnosti i uvođenje ornamentalnog i narativnog sadržaja, dok se užem smislu on odnosi na „umjetnost koja kroz formu i sadržaj oprimjeruje postmoderno stanje post-povijesti i stilske pluralizma.“<sup>58</sup>

Kada se polje izučavanja odnosa vizualnih umjetnosti i postmodernizma dodatno suzi na područje dizajna, najčešće se kao primjer uzima dizajn namještaja koji se nadopunjuje i komunicira s arhitekturom unutar koje biva smješten, pa stoga i promjene u estetici dizajna namještaja koreliraju s onim obratima koji su se, u ideološkom i estetskom smislu, dogodili u postmodernističkom konceptu arhitekture. Ograničavanje ukrasa na svrhu i premisa „manje je više“ prestaju dogmatski vrijediti, a na velika vrata ulazi obilje ornamenta ostvareno kroz bogatstvo boja, uzoraka i oblika. Kao što se postmodernizam u arhitekturi, te posredno u dizajnu namještaja, može opisati kao reakcija na sterilnost internacionalnog stila, i postmoderni grafički dizajn stremi inverziji pravila švicarske škole dizajna koja se temeljila na redu, rešetkastoj strukturi, sanserifnoj tipografiji i općem dojmu neutralnosti i neprisutnosti potpisa dizajnera. Postmoderni grafički dizajn koristi raspoloživa sredstva kako bi oslabio dotad vladajuće preduvjete racionalnosti i neutralnosti, no prisustvo dizajnera na dizajniranome ne iskazuje se putem originalnih, autorskih postupaka, već recikliranjem negdje postojećeg i u masovnim medijima optjecajnog vizualnog materijala. Iz tog se razloga postmodernizam nerijetko isprepliće s popartističkom ikonografijom i postupcima apropijacije i umnožavanja.

Primjeri ranog postmodernizma u grafičkom dizajnu vežu se uz glazbenu produkciju i psihodelične postere nastale šezdesetih godina. Poster su do krajnjih granica eksperimentirali

---

<sup>58</sup> Tim Woods, 'Postmodernism in visual art, sculpture and the design arts,' u *Beginning Postmodernism*, 152 (moj prijevod).

s nečitljivošću otisnutog teksta, kompromitirajući informativnost u ime ekspresivnosti.<sup>59</sup> Spoj psihodelije i pop-arta s jedne strane, te rock glazbe i grafičkog dizajna s druge strane, vidljiv je na primjeru omotnice Petera Blakea za *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Šezdesetih godina bio je utjecajan i *Oz magazine* koji je također bio vezan uz glazbu i kontrakulturalni pokret, a koristio je neke postupke u grafičkom dizajnu koji se mogu opisati kao postmodernistički: slike pretiskivane jedne preko drugih i nehomogenizirajuću tipografija.<sup>60</sup> Osim što se neurednost suprotstavljala površinskim odlikama internacionalnog stila, neki postmodernistički odabiri u grafičkom dizajnu su podrivali i njegove ideološke temelje. Inovativnost dizajna trebala je proizlaziti direktno iz ekspresivnih mogućnosti bazičnih sredstava potrebnih za kreiranje dizajnerske ideje, najčešće iz tipografskih mogućnosti, odnosno bez upliva sadržaja koji su se držali neumjetničkim. Ta programatska čistoća medija bila je u postmodernizmu razarana odabirima koji su se prema modernističkim standardima nalazili na drugom kraju "dobre umjetnosti" (ugledanje na *trash* estetiku *pulp* magazina) ili onima koji se uopće nisu smatrali domenom umjetnosti jer su bili uobičajeno svakidašnji ili diletantski umjetnički (vernakularni elementi).<sup>61</sup>

Na putu konsolidacije postmodernističkog diskursa u grafički dizajn nezaobilazan je doprinos Wolfganga Weingarta čija se pobuna protiv limitirajućih postavki internacionalnog stila dogodila u okvirima profesionalnog bavljenja dizajnom i, ne manje važno, u jednom od tabora modernističke tipografije – švicarskome Baselu. Njegovo se istraživanje temeljilo na poigravanju različitim odrednicama tipografije i rešetke (*grid*) koja je služila kao regulirajući okvir. Međutim, iako je počeo omekšavati disciplinu švicarske tipografije, njegovi su radovi i dalje zadržavali čvrstu strukturu i logičnost kompozicije.<sup>62</sup> Načeto rastvaranje "rigidnog" nasljeđa modernističkog grafičkog dizajna nastavili su Weingartovi američki učenici - Dan Friedman i April Greiman. Na njihovo se djelovanje u povijesti grafičkog dizajna referira kao na *new wave design* (novovalni dizajn) i smatra se jednim vidom opozicije internacionalnom (tipografskom) stilu.<sup>63</sup> Drugi vid alternative internacionalnom stilu je punk estetika koja se veže ponajviše uz britanski otok. O njoj će biti više riječi u poglavljima koja će se baviti

---

<sup>59</sup> Stephen J. Eskilson, "Postmodernism, The Return of Expression," u *Graphic design - a new history* (London: L. King, 2007), 336.

<sup>60</sup> Eskilson, "Postmodernism, The Return of Expression," 342.

<sup>61</sup> Ibid., 348.

<sup>62</sup> Ibid., 352.

<sup>63</sup> Richard Hollis, *Graphic design: a concise history* (London: Thames & Hudson, 2001), 189.

punkom i omotnicama ploča, a u odnosu prema 'novovalnom grafičkom dizajnu' ona je radikalnija i u svojoj srži antidizajnerska. Moglo bi se reći da se punk zbog svog izrazito amaterskog stila i kaotičnosti suprotstavlja ne samo razdoblju internacionalnog stila pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća temeljenom na eksperimentalnim istraživanjima povijesne avangarde, već dizajnu u cijelosti. Ipak, treba uzeti u obzir da punk estetika dijeli neka likovna obilježja i tehnike s futurizmom i dadaizmom.<sup>64</sup> Oštrini pankerskoga grafičkog modusa suprotna je toplina i familijarnost postmodernističkog vernakularnog dizajna. Posezanje za retro imaginarijem može ujediniti odjednom nekoliko značajki postmodernističkoga duha: apropijaciju, stav da inovativnost nije prijeka potreba dizajnera, stav da više nije moguće biti inovativan i stav da sve može postati umjetničko.

Richard Poynor u knjizi *No More Rules: Postmodernism and Graphic Design*<sup>65</sup> izdvađa pet ključnih tema za razumijevanje postmodernističkog grafičkog dizajna, a radi se o dekonstrukciji, apropijaciji, *technu*,<sup>66</sup> autorstvu i opoziciji. Tim temama prethodi poglavlje koje pojašnjava izvore postmodernističkog dizajna i koje zajedno s poglavljem o dekonstrukciji i apropijaciji obiluje primjerima grafičkog dizajna iz svijeta glazbe. O njima će biti više riječi u poglavljima rada koja se bave estetikom punka i novoga vala u svijetu.

## 2. Punk

### 2.1. Punk i vizualni identitet punka u svijetu

Punk kao glazbeni pravac od samih početaka nadrađa djelovanje unutar glazbenog polja i nastaje kao multimedijalni projekt koji je pri kreiranju svoga identiteta regrutirao i autore s područja primijenjenih umjetnosti. Najeklatantniji je primjer takvog projekta, koji je generirao i ostala zbivanja na punk sceni, onaj okupljen oko grupe The Sex Pistols koji nastaje kada 1975. godine Malcolm McLaren, suprug Vivienne Westwood, modne kreatorice i tada vlasnice modnog dućana *Punk*, dolazi na ideju da klijente svoje supruge okupi u grupu. Promaknuće *banda* u *brand* nesumnjivo je potpomogao Jamie Reid, dizajner omotnica ploča i vizualnog materijala koji je pratio nastupe Pistolsa. Vizualni pečat koji su pod idejnim vodstvom McLarena stvorili Reid i Westwood olakšao je ustoličenje punka u supkulturalni

---

<sup>64</sup> Usporedi primjerice kolažirane novinske isječke na plakatu *Irredentismo* Filippa Tommasa Marinettija iz 1914. i omot albuma Sex Pistolsa *Pretty Vacant / No Fun* iz 1977.

<sup>65</sup> Poynor, *No More Rules*, 6.

<sup>66</sup> Radi se o estetici koja kroz sadržaj ili kroz formu odražava u dizajnu pomake u tehnologiji.



pokret, što je pogodovalo stvaranju pripadajuće estetike na temelju koje su punk i njegovi uživatelji postali lakše prepoznatljivima. Jamie Reid je prije McLarenova poziva na suradnju bio uključen u pokretanje situacionistički orijentiranog *The Suburban Pressa* u kojem je počeo razvijati stil koji će kasnije postati vizualni nositelj stvaralaštva Sex Pistolsa, ali i ideju o subverziji agitpropovskog političkog aktivizma: iako koristi direktno političko obraćanje i situacionističku intervenciju u gradsko tkivo naljepnicama sa sloganima, uspijeva paralelno ismijati jezik autoritativnog jezika aktivizma. Većina autora<sup>67</sup> koji o punku govore iz perspektive sociologije ili postmoderne i popkulturalne teorije referira se u jednom trenutku na sada već kanonsko djelo Dicka Hebdigea *Subculture. The Meaning of Style*. Hebdige tako konstatira kako se (dublja) stremljenja određene supkulture prevode u (površinski) stil, te se iz stila mogu iščitavati značenja.<sup>68</sup> Ogorčenost stanjem u društvu te negiranje vrijednosti koje u njemu prevladavaju zahtijevaju primjereni vizualno-tekstualni okvir. Stoga se agresivnost, frustriranost i rezignirajući stav po pitanju svjetlije budućnosti pokušavaju iskazati kroz stilske agresivna, šokantna i većinskoj kulturi neprihvatljiva rješenja. Međutim, da bi poruka o takvom opozicionom stavu uopće mogla biti zaprimljena, potrebno je da u tom kaosu ipak postoji određeni red,<sup>69</sup> kod za dešifriranje. Tako pankeri koriste poznate predmete, ali ih kombiniraju na nov način. Njihova radikalnost se na vizualnom nivou prenosi u primjere spajanja nespojivoga, taktiku već ranije korištenu kod avangardnih pokreta poput nadrealizma i dadaizma.<sup>70</sup> Ono što na okupu drži različite raznorodne dijelove ili spaja poderane dijelove iste cjeline, postaje zapravo svojstveno punk estetici: sigurnosna igla ili zakrpa<sup>71</sup> u slučaju odjevnih predmeta ili korištenje škara i ljepila na mnogim primjerima grafičkog dizajna koji se koriste tehnikom kolažiranja. Najdirektnija poveznica punka s postmodernizmom i pop kulturom sastoji se u recikliranju i sempliranju postojećeg repertoara potrošačkih dobra s jedne strane, odnosno aproprijaciji i referenciranju na postojeću umjetnost i umjetničke postupke s druge strane. Osim toga, punk se i u pregledima popularne glazbe i u pregledima (grafičkog) dizajna, povezuje s postmodernom teorijom ponajviše zbog *do it yourself* pristupa koji kroz već spomenute metode asembliranja i kolažiranja promiče amaterski pristup i

---

<sup>67</sup> To su npr. Robert Garnett (*Too Low to Be Low. Art pop and the Sex Pistols*), Jude Davis (*The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory*), Ryan Moore (*Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction*).

<sup>68</sup> Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* (London, New York: Routledge, 2002), 114-117.

<sup>69</sup> Ibid., 88.

<sup>70</sup> Ibid., 105.

<sup>71</sup> Ibid., 126.

pokušava demokratizirati umjetnost do krajnjih granica. Olakšan ulazak u svijet umjetnosti, koji je masovno uključiv i po pitanju autora i po pitanju konzumenata, te izmještanje kulture iz *highbrow* u *lowbrow* kulturni obrazac, naglašava vezanost punka uz pop kulturu.

Fanzini, neprofitna *underground* glasila punk bendova, najbolje utjelovljuju "uradi sam" pristup kroz publikaciju koja je sadržajem, načinom distribucije i na kraju grafičkim jezikom znatno odstupa od standarda profesionalnog izdavaštva. Osim što su niskobudžetna grafička rješenja bila zapravo preduvjet nastanku samizdatnih publikacija, ona su upravo korištenjem jeftinih i jednostavnih tehnika kolažiranja, fotokopiranja, letraseta te ispisivanja teksta rukom ili pisaćom mašinom,<sup>72</sup> podrivala estetiku masovnih medija i suprotstavljala se dominantnoj kulturi. Teal Triggs se u uvodu teksta koji se bavi DIY estetikom punk fanzina poziva na riječi Stephena Duncombea ne bi li i sam istaknuo kaotični dizajn kao jednu od definirajućih odrednica fanzina.<sup>73</sup> Snažan dojam nereda koji proizlazi sa stranica fanzina je prema Triggsu također odraz želje za grafičkim jezikom otpora,<sup>74</sup> ali i homologije o kojoj piše Hebdige: pankerska buka, glazbeno amaterstvo te tekstovi koji su često neartikulirani i necenzurirani, odražavaju se u jednako nasilnom vizualnom tretmanu fanzina. Neki od osnovnih vizualnih karakteristika fanzina poput snažnog crno-bijelog kontrasta nastalog uslijed fotokopiranja ili pak često posezanje za tehnikom rezanja i lijepljenja postali su dio ukupne punk estetike i mogu se pronaći i na primjerima omota vinilnih ploča te glazbenih plakata. Tako su primjerice naslovnica i poledina omota albuma *The Clash* grupe The Clash iz 1977. ili albuma *Sheena Is a Punk Rocker* grupe Ramones iz iste godine dobri primjeri upotrebe kontrastne crno-bijele fotografije koja zbog umnožavanja djeluje potrošeno i ishabano, dok su estetika kolaža i alternativni font ucjenjivačkog pisma ovjekovječeni na albumu *God Save The Queen* Sex Pistolsa i pri oblikovanju njihova antiloga,<sup>75</sup> kao i na brojnim plakatima nastalima za istu grupu koje potpisuje Jamie Reid.

---

<sup>72</sup> Teal Triggs, "Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic," *Journal of Design History* 19, br. 1 (2006): 76, doi: 10.1093/jdh/epk006.

<sup>73</sup> Ibid., 69.

<sup>74</sup> Ibid., 72.

<sup>75</sup> Philp Brophy objašnjava kako je logo Sex Pistolsa suprotan grafičkim parametrima koje dizajner obično slijedi pri kreiranju loga: tipografija je neujednačena i sastavljena od nasumično izrezanih slova, raspored slova negira postojanje pravilne rešetkaste strukture na kojoj slova počivaju, a krajnji izgled logotipa grupe negira bilo kakvu želju za dinamičnim, ako već ne pravilnim, pozicioniranjem slova. – Philip Brophy, "Post Punk Graphics: The Displaced Present, Perfectly Placed," *Philip Brophy*. Zadnji pristup 1. 6. 2016.

[http://www.philipbrophy.com/projects/rstff/PostPunkGraphics\\_M.html](http://www.philipbrophy.com/projects/rstff/PostPunkGraphics_M.html).

## 2.2. Punk u Jugoslaviji

Jedno od pitanja koje se nameće kada se u vezu dovode Jugoslavija i punk tiče se političke dimenzije punk pokreta i angažiranosti punk izvođača koja se osim kroz tekstove i performans, može odraziti i kroz vizualni identitet. Punk kao odgovor na uznapredovalo zapadno kapitalističko i potrošačko društvo nije u teoriji bio skroz neprenosiv na stanje u jugoslavenskoj državi. Hibridni socijalistički model koji je otvaranjem tržišta pod kontroliranim uvjetima dopuštao prodor potrošačkog mentaliteta u Jugoslaviju stoga nije bio neplodan za razvitak kritike potrošačkoga društva, te se vremenom kapitalistički sistem „postavlja kao superioran, a elementi njegova konteksta se polako asimiliraju u socijalistički model.“<sup>76</sup> Branko Kostelnik kao jednu od četiriju karakteristika dizajna omotnica ploča novoga vala izdvaja slabu društvenu angažiranost ovitaka koju objašnjava represivnim državnim aparatom i izdavačkim kućama koje su također bile državno vlasništvo.<sup>77</sup> Ovdje treba naglasiti da je državna "komisija za šund" krajem sedamdesetih puno strože cenzurirala tekstove, dok je forma bila manje važna,<sup>78</sup> ali i da je stupanj represije varirao od republike do republike bivše Jugoslavije. Tomc procjenjuje da je slovenska supkultura uživala najviši stupanj autonomije, a sarajevska najmanji, dok se stupanj represivne tolerancije ostalih centara nalazio negdje između.<sup>79</sup> Stoga ne čudi da je upravo slovenska glazbena scena iznjedrila najviše punk grupa i albuma, a slijedila ju je riječka koja je zbog geografske pozicije lakše komunicirala s Ljubljanom. S druge pak strane, Tomislav Brlek pišući o glazbi osamdesetih godina kaže kako „opozicijski karakter rock 'n' rolla u socijalizmu očigledno ne može biti usmjeren protiv istih simboličnih protivnika kao unutar kapitalističkih uvjeta proizvodnje.“<sup>80</sup> Odnosno, iako potrošačko društvo postoji unutar Jugoslavije, kritika može biti upućena i samoupravnom socijalizmu i okolnostima takvoga sustava. Po pitanju angažiranosti beogradskoga punka, Vladan Jeremić je zaključio kako su beogradski pankeri bili više zaokupljeni fenomenološkim i estetskim odrednicima punka, te konstatirao kako pitanje

---

<sup>76</sup> Gregor Tomc, "Sociologija punka u socijalizmu: Slovenija," *15 dana* 51, br. 5/6 (2008./2009): 8.

<sup>77</sup> Branko Kostelnik, "Najbolji omoti novog vala ili tko to tamo... dizajnira?," u *Jugoton - istočno od raja / 1947.-1991.*, ur. Markita Franulić, Sanja Bachrach-Krištofić i Mario Krištofić (Zagreb: Tehnički muzej, Kultura umjetnosti, 2014), 41.

<sup>78</sup> Kyaw, "Računajte na nas," 84.

<sup>79</sup> Tomc, "Sociologija punka u socijalizmu," 11.

<sup>80</sup> Tomislav Brlek, "Sjećanje na budućnost [197? – 1984 – 199?]," u *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, 264.

„koliko je pank u Jugoslaviji kao buntovni anti-establišment mladih bio okrenut protiv jugoslovenskog identiteta i dalje ostaje nerazriješeno“.<sup>81</sup>

Bez obzira na to koliko je angažiran i koliko jasno daje do znanja tko su mu (simbolični) protivnici, punk će i u glazbi i u imidžu zadržati oznake mladenačke pobune, a u daljnjem tekstu će se, prvenstveno putem analize omotnica ploča, pokušati ustanoviti kako se negativni stav punka prenosio u vizualnu domenu.

## 2.3. Vizualni identitet slovenskog punka

### 2. 3. 1. Pankrti

Najutjecajniji slovenski punk sastav s najvećim brojem izdanih ploča su ljubljanski Pankrti. Njihov prvi singl *Lepi in prazni / Lublana je bulana* (1978.) poseže za minimalističkim dizajnom usporedivim s grafičkim rješenjem Richarda Hamiltona za *The White Album* grupe The Beatles (1968.). U oba slučaja dizajn naslovne strane omotnica korelira s imenima albuma: s bjelinom u naslovu albuma grupe The Beatles, odnosno s prazninom u naslovu singla Pankrta. Ipak, Hamiltonova omotnica ne nastaje s ciljem da odrazi glazbeni sadržaj ili atmosferu albuma, već se nadovezuje na samo stanje koje je vladalo u dizajnu omotnica ploča izašlih te godine i na dizajn prethodne ploče The Beatlesa - *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, čije rješenje potpisuje Peter Blake.<sup>82</sup> Bezizražajnost bjeline koja nije iskoristila svoj potencijal da se pretvori u sliku koja bi uprizorila glazbeni sadržaj ploče ili pokušala prodati istu, postaje tako komentar slikom zasićenih pop-art rješenja vinilnih izdanja. U slučaju punk albuma ta se praznina može tumačiti kao pankersko negiranje svega što je prethodilo bez ponude bolje alternative. Osim u odnos s naslovom singla i grafičkim rješenjem za *The White Album*, album *Lepi in prazni* može se povezati i s naslovom albuma *Pretty Vacant* Sex Pistolsa.<sup>83</sup> Na omotu je naznačeno da ideja za ovitak potječe od Pankrta, a realizirao ju je Egon Bavčer.

Angažman Pankrta oko omota za singl ploču *Lepi in prazni / Lublana je bulana* nije bio iznimka s obzirom na to da su članovi sastava često predlagali na koji bi način njihova

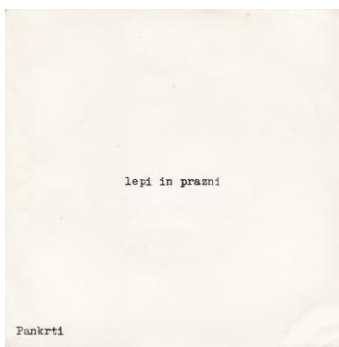
---

<sup>81</sup> Vladan Jeremić, "Politike vizuelnih reprezentacija i interpretacija arhiva jugoslovenskog panku i novog talasa (1979-1984)," u *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, 105.

<sup>82</sup> Pedro G. Romero, "Album Covers, Sleeves, Labels, Boxes," u *11 to 21. Song as a Force of Social Transformation*, br. 2 (2011): 38.

<sup>83</sup> S druge strane omotnice na kojoj se nalazi singl *Lublana je bulana*, otisnuta je razglednica Ljubljane sastavljena od pet slika, od kojih četiri prikazuju turističke slike grada, a peta je koncertna fotografija Pankrta.

glazba trebala biti vizualizirana.<sup>84</sup> Gregor Tomc ističe kako u to vrijeme na slovenskoj sceni nisu ni postojali autori koji bi mogli samostalno koncipirati i izvesti dizajn ovitka punk ploče jer su mlađi dizajneri pripadali džezerskom ili hipijevskom krugu. U želji da predoči vrlo različite uvjete vizualne promocije u Sloveniji i Velikoj Britaniji, Tomc povlači paralelu s ozbiljnim angažmanom Jamiea Reida, čiji su grafički radovi neodvojivi od tadašnjeg i današnjeg poimanja glazbe Sex Pistolsa.<sup>85</sup>



**Slika 1**  
*Lepi in prazni / Lublana je bulana*, Pankrti, 1978.  
Dizajn: Egon Bavčer  
Ideja za omot: Pankrti



**Slika 2**  
*Slovan / Adijo Ljubljana*, Pankrti, 1986.  
Dizajn: Ediscroato (E. Štefančič)

Ipak, slovenski dizajner Etbin Štefančič – Edi<sup>86</sup> oblikovao je više omota ploča Pankrta. Štefančič ističe koliko je s ograničenim budžetom bilo teško oblikovati ovitke albuma prije pojave fotokopirnih aparata, za koje ustvrđuje da su došli u pravo vrijeme, krajem sedamdesetih godina.<sup>87</sup> Kao primjer loše kvalitete kontrastne crno-bijele fotografije, koja je posljedica procesa fotokopiranja koji briše širi raspon nijansi sive boje, navodi omot singl ploče Pankrta *Slovan / Adijo Ljubljana*.<sup>88</sup> Bez obzira na lošu tehničku izvedbu, omot ploče na domišljat način stvara omotnicu unutar omotnice i naglašava njen prodajni karakter. Na omotu albuma *Dolgcajt* (Dosada) iz 1980. godine aplicirane su dvije crno-bijele, ali neoštre fotografije Dušana Arzenšeka, koje su dodatno omekšane postupkom koloriranja plavim

<sup>84</sup> U intervjuu koji je dao Branku Kostelniku Gregor Tomc kaže kako je ideja za prva tri albuma proizašla iz zajedničkog rada njega i Pere Lovšina. – Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 49.

<sup>85</sup> Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 49.

<sup>86</sup> Njegovi grafički radovi iz tog razdoblja potpisani su s *Ediscroato*.

<sup>87</sup> *LP film Pankrti - Dolgcajt*, r. Igor Zupe, 2006 1:08 - 1:30 min. i Etbin Štefančič, e-mail poruka autorici, 8.5.2015.

<sup>88</sup> Ibid.

akvarelnim potezima.<sup>89</sup> Logo benda imitira *stencil* tipografiju, a naslikane krakelire u imenu naslova albuma, koje djeluju kao da su nastale uslijed sušenja debelog namaza boje, također odaju dojam siromaštva i potrošenosti.<sup>90</sup>



**Slika 3**

*Dolgačajt*, Pankrti, 1980.

Dizajn: *Ediscroato* (E. Štefančić)

Fotografija: Dušan Arzenšek

**Slika 4**

*Svoboda '82*, Pankrti, 1982.

Dizajn: *Ediscroato* (E. Štefančić)

Fotografija: Andrej Trebar

Rad Etbina Štefančića je i omot koncertnog albuma *Svoboda '82* na čijoj se stražnjoj strani nalazi fotografija orkestra limene glazbe sa znakom lire koji se često javlja kao zaštitni znak limenih sastava. Iznad lire, na spoju klasova žita, naslikana je mala crvena petokraka i ispisano *5 letnica godbe*, a ispod lire ime sastava – Pankrti. Prikaz limene glazbe tako služi kao slavljenička komponenta u čast pet godina postojanja grupe, ali je i primjer referiranja na dosege grafičkog dizajna ovitaka vinilnih ploča. Za razliku od puno raskošnije omotnice The Beatlesa, koja prikazuje čitav niz slavnih osoba iz različitih povijesnih razdoblja s postavom grupe The Beatles u prvome redu, kod omota *Svobode '82* se radi o fotokopiranoj i naknadno koloriranoj fotografiji anonimnog sastava s docrtanim glavama članova Pankrta koje proviruju iz zadnjega reda. Takvo poigravanje vizualnim materijalom može se tumačiti kao preuzimanje motiva s arhetipske omotnice ploče u svrhu izvrtanja njenog značenja te kao ironijsko suprotstavljanje dva glazbeno nepomirljiva svijeta uštimane limene glazbe i pankerske distorzije. Osim toga, klasovi žita i crvena zvijezda predstavljaju referencu na grb Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije i samo dodatno naglašavaju divergentnost glazbe Pankrta u odnosu na glazbu koja je proizašla iz vojne glazbe i izvodila se za svečanih

<sup>89</sup> Fotografije na omotnicama prvih dugosvirajućih ploča The Clasha ili Ramonesa u usporedbi s onima na omotnici ploče *Dolgačajt* djeluju agresivnije zbog jačeg kontrasta, bližeg kadra i skućenijeg prostora u kojem se članovi nalaze. Veća indiferentnost članova Pankrta na fotografiji, kao i akvarelni premaz, htjeli su možda odraziti dosadu i sivilo u koju je Ljubljana, prema doživljajima aktera filma *Dolgačajt*, bila uronjena tijekom sedamdesetih godina. – *LP film Pankrti*, 1: 35 - 3: 20 min.

<sup>90</sup> U logotipu imena grupe The Clash mogu se prepoznati slične tendencije k namjerno iskrzanom imidžu.

državnih prigoda. Omotnica *Rdečeg albuma* (1984.) crvenom bojom pozadine na kojoj je žutim slovima ispisano ime benda aludira na boju komunizma i crvenu zastavu opjevanu u posljednjoj pjesmi na albumu (*Bandiera rossa*).

Od ostalih radova Etbina Štefančiča spomenut ćemo i omot za kompilaciju *Novi Val Punk 78-80* (1981.) i plakat za *Novi rock '82*. Oba grafička rješenja zasnivaju se na punk estetici koja njeguje amaterski pristup kroz korištenje rukom pisanih logotipa sastava i općeg dojma neurednosti, kao i naglasaka na punkerskom imidžu. Zanimljiv je i plakat *Svoboda '83* koji kombinira američki *Kip slobode* s glavom Staljina, te plakat *Pankrti - v službi njenega veličanstva*, također iz 1983. godine. Na potonjem plakatu članovi Pankrta prikazani su ispred crvene zastave, a iza praznog stadiona koji može aludirati na mjesto održavanja koncerta, ali i na mjesto totalitarističkog skupa. Iza njih se izdižu visoki klasovi žita koji se pri vrhu istanjuju u tanke zrake svjetlosti koje se, osim kao "svjetla pozornice", mogu tumačiti i kao reinterpretacija grba Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Ovakva rješenja i poigravanje socijalističkom ikonografijom bliska su estetici Laibacha koji je zasigurno izvršio velik utjecaj na vizualnu kulturu u Sloveniji i otvorio vrata korištenju takvih motiva. Način na koji Pankrti na plakatu poziraju prekrivenih ruku istovjetan je odrještitoj, musolinijevskoj pozi<sup>91</sup> koju su članovi Laibacha često zauzimali na fotografijama i omotnicama ploča.

Album *Državni ljubimci* (1982.) jedan je od primjera kolaboracije Gregora Tomca i Pere Lovšina na osmišljavanju ovitka albume. Prva ideja za naslov albuma bila je inspirirana Fructalovim reklamnim sloganom *Fructal u suradnji s prirodom* koji je trebao biti preinačen u *Pankrti u suradnji s državom*, međutim, izdavač se nije složio s tom idejom.<sup>92</sup> I kasniji kompromisni naslov albuma *Državni ljubimci* bio je izostavljan u TV reklamama, a odbijena je i ideja da se između pjesama nasnimim vezivni tekst koji bi se sastojao u parodiji staljinističkih tekstova.<sup>93</sup> U slučaju ovoga albuma, omot koji je oblikovao Simon Mlakar je nastao posljednji, a Tomc u danome intervjuu prepričava zgodu o legitimiranju članova grupe za

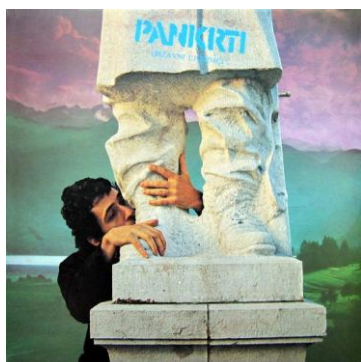
---

<sup>91</sup> Laibach, osim poze, preuzima i Mussolinijevu pseudovojničku uniformu. – Marina Gržinić, "Neue Slowenische Kunst," u *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918. - 1991.*, ur. Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), 250.

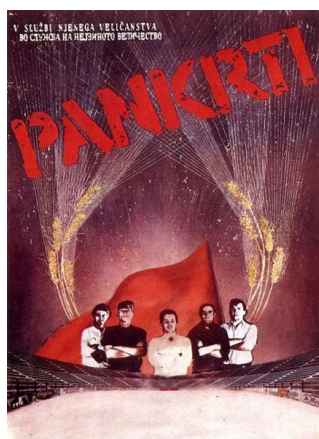
<sup>92</sup> Takav naslov trebao je u isto vrijeme imati političku poruku i zafrkantsku komponentu. – Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 48.

<sup>93</sup> Rene Bakalović, "Odjeci slovenske punk politike," u *Punk pod Slovenci*, ur. Igor Bavčar (Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, 1985), 333. (Izvorno objavljeno u časopisu *Start*, br. 351, 3. 7. 1982.).

vrijeme stvaranja fotografije koja se naposljetku našla na prednjoj strani albuma te objašnjava važnost autocenzure: spomenik vojnika s kojim je Gregor Tomc pozirao pred objektivom fotografa nikako nije smio biti iz Drugoga svjetskog rata, stoga Pankrti svjesno odabiru spomenik heroja iz Prvoga svjetskog rata.<sup>94</sup> Završni vizualni produkt, kroz parodirani čin ljubljenja nogu kamenoga spomenika u idiličnoj atmosferi zelenih gora i ravnica te (optimistično) ružičastoga neba, uspijeva u sliku pretočiti i ispolitiziranu poruku i moment zafrkancije koji se htio postići u prvoj, odbijenoj verziji naslova albuma.



**Slika 5**  
*Državni ljubimci*, Pankrti, 1982.  
Dizajn: Simon Mlakar  
Fotografija: Milan Pajk, Tone Mlakar  
Ideja za omot: Pankrti



**Slika 6**  
Plakat *Pankrti - v službi njenega veličanstva*, 1983.  
Dizajn: Etbin Štefančič



**Slika 7**  
*Laibach*, 1983.  
Fotografija: Dušan Gerlica

### 2.3.2. Fenomen Laibacha i *Neue Slowenische Kunsta* i njihov odnos s punkom

Grupa Laibach nastaje kao umjetnički projekt koji je svoj dolazak nagovijestio plakatnom kampanjom sprovedenom u noći s 26. na 27. studeni 1980. u industrijskom gradiću Trbovlje gdje se sljedeći dan trebala održati umjetnička glazbena manifestacija *Rdeči revirji* (Crveni okruzi). Međutim, plakati s crnim križevima na bijeloj podlozi nastali po uzoru na suprematističko slikarstvo Kazimira Maljeviča zbog svoje su nedefiniranosti i zloslutnosti doveli do zabrane održavanja zakazanog događanja.<sup>95</sup> Iako u užem glazbenom smislu Laibach nije žanrovski etiketiran kao punk, već se svrstava pod žanr elektroničke glazbe s

<sup>94</sup> Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 48.

<sup>95</sup> Reakcije slovenskoga tiska na otkazivanje manifestacije skupljene su u zborniku *Punk pod Slovenci*. Vidi primjerice "Črno - beli šok v Trbovaljah", "Črno- beli šok v Trbovljah: Še enkrat (punk) rock zadevščine", "Še enkrat na rob "trboveljski zadevi."



dominantnim *industrial* stilom, u sociološkim i kulturološkim studijama nerijetko se dovodi u vezu sa slovenskim punkom jer je djelovao uz ili na ostacima punk pokreta,<sup>96</sup> često podlijegao cenzuri, a njihova provokativnost okrunjena intervjuom s Juretom Pengovom na RTV Ljubljana 1983. godine<sup>97</sup> pomogla je ideološkoj diskreditaciji punka od strane države.<sup>98</sup> Iako Aleš Erjavec tvrdi da se Laibach, osim po stupnju artikuliranosti i imidžu, u početku nije znatno razlikovao od ostalih slovenskih punk sastava,<sup>99</sup> bitno je za razumijevanje njihovog likovnog doprinosa naglasiti kako je i uolikoj mjeri kod Laibacha vizualni aspekt srastao s glazbom i njihovim cjelokupnim performansom. Stoga se često govori o projektu Laibach Kunsta na čijim se estetskim i ideološkim principima formira *Neue Slowenische Kunst*. NSK je uključivao Laibach Kunst, likovnu sekciju Irwin, teatar Scipion Nasice i dizajnersku dionicu Novi kolektivizam. O poetici i ideologiji Laibacha i NSK-a i njihovu odnosu spram povijesne avangarde i ideologije se opširno teoretiziralo, a za potrebe ovoga teksta ključne karakteristike njihove estetike mogu se sažeto pobrojati na sljedeći način:

1) čin preuzimanja stilova povijesnih avangardi i totalitarističkih režima

2) stajalište da traume prošlosti utječu na budućnost, a mogu se razriješiti samo vraćanjem na početni konflikt kao obrazloženje vraćanja na prošle stilove, te manifestno iznesena tvrdnja da je jedina umjetnost koja nije podložna manipulaciji ona koja manipulaciju sama koristi kao obrazloženje korištenja nacističke/fašističke/socrealističke ikonografije<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Na zabranjenoj manifestaciji *Rdeči revirji* uz Laibach su trebali nastupiti i pank bendovi poput Kaosa i Protesta iz Rijeke te Berlinskog zida iz Ljubljane. – Franz Xaver, "Črno - beli šok v Trbovljah," u *Punk pod Slovenci*, 150.

<sup>97</sup> Radi se o gostovanju Laibacha 23. lipnja 1983. na javnoj slovenskoj televiziji u emisiji *TV Tednik*. Članovi grupe odjeveni u vojničke uniforme na pitanja su odgovarali prije naučenim tekstom koji je također objašnjavao teorijske zasade na kojima je Laibach temeljio svoje umjetničko djelovanje. Podrivajući autoritet voditelja, Laibach je performativno izveo ono o čemu je recitirao: koristeći se manipulativnim i represivnim medijem televizije, pokazao je kako je jedini način da se ne podlegne manipulativnoj moći medija, eksploatirati taj isti medij istim sredstvima. – Eda Čufer, "Laibach Stratagem: Two Stories by an Observer," u *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija / Recapitulation 2009*, ur. Naomi Hennig, Wiktor Skok (Łódź: Muzeum Sztuki, 2009), 146.

<sup>98</sup> Gregor Tomc, "Spori in spopadi druge Slovenije", u *Punk pod Slovenci*, 25.

<sup>99</sup> Erjavec govori o punku kao o dominantno intelektualnom fenomenu koji je odgovarao na ekonomske i društvene uvjete u Sloveniji. – Aleš Erjavec, "Neue Slowenische Kunst - New Slovenian Art," u *Ausstellung Laibach Kunst*, 121.

<sup>100</sup> Usp. "The Ten Items of the Covenant," u *Ausstellung Laibach Kunst*, 16.

3) udaljavanje od modernog projekta avangarde priklanjanjem retro izrazu i neformuliranjem jasne političke poruke<sup>101</sup>

4) korištenje medija s jasnom sviješću o njihovom manipulativnom kapacitetu zbog jednosmjerne komunikacije na relaciji medij – promatrač

5) militantnost, sistematičnost, repetitivnost, fokusiranost u izražaju i nastupu kao sredstvo udaljavanja od uobičajenog postmodernističkog diskursa, iako su sami postupci aproprijacije, negiranja imperativa originalnosti, eklekticizma i kolažiranja jednaki<sup>102</sup>

6) propitivanje i proizvodnja novih odnosa i značenja umjesto davanja konkretnog odgovora.

Svi ovitci Laibachovih kratkosvirajućih i dugosvirajućih izdanja mogu se promatrati u međuzavisnosti s različitim vidovima njihova sveukupna djelovanja. Crni križ prisutan kroz njihov odjevni i scenski imidž i plakate javlja se na više omotnica i u različitim kombinacijama. Posebno je zanimljiva omotnica albuma *Laibach* iz 1985. na kojoj se crni križ kombinira s prizorom antinacističke fotomontaže Johna Heartfielda, a koja svojevremeno dovodi u vezu srednjovjekovne modele mučenja razapinjanjem na križ i simboličko razapinjanje žrtava nacizma na kukastom križu. Izvijeno tijelo na crnome križu upućuje i na kršćansku ikonografiju koja se u obliku Kristove krune javlja na stranici omota i na naljepnici same ploče i biva dovedena u odnos s jednako kružnim oblikom zupčanika (*cogged wheel*), nacističkim simbolom koji su Laibach i NSK koristili na razini loga. Osim što su Laibach i Irwin prisvojili (crni) križ zbog snažne konotativnosti, od kojih su najizraženije ona s Maljevičevim slikarstvom i religijom, sredina križa za slovenske umjetnike predstavlja i mjesto stjecišta istočnih i zapadnih ambicija.<sup>103</sup>

---

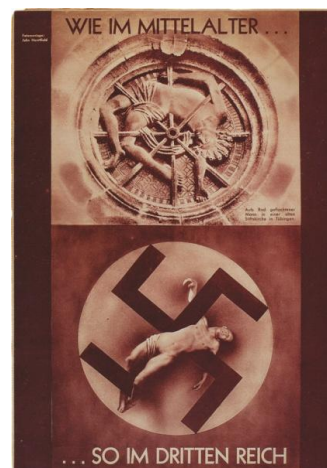
<sup>101</sup> Usp. Lev Kreft, "Avant-garde, retro-garde and progress," u *Ausstellung Laibach Kunst*.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Erjavec, "Neue Slowenische Kunst," 119.



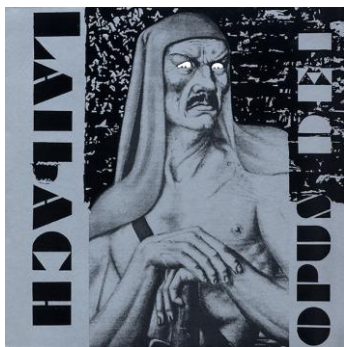
**Slika 8**  
Laibach, Laibach, 1985.



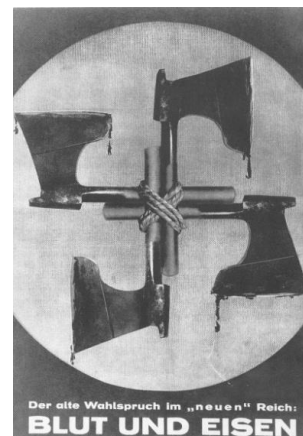
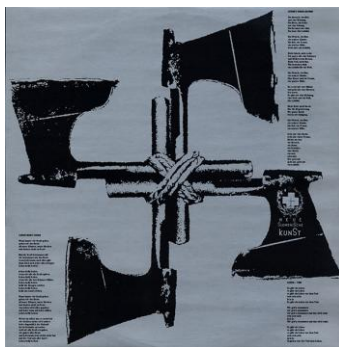
**Slika 9**  
Fotomontaža *As in the Middle Ages...so in the Third Reich*, 1934.  
John Heartfield

Još je jedna Heartfieldova fotomontaža korištena na omotu albuma grupe Laibach. Radi se o albumu *Opus Dei* (1987.) i fotomontaži *Blut und Eisen* koja prikazuje četiri sjekire ukrštene na način da formiraju svastiku. Heartfieldove fotomontaže bile su po senzibilitetu bliske Laibachovoj estetici jer su također koristile jezik i simbole nacističke propagande kako bi na isto nedvojbeno uputile. Ipak, dok je kod Heartfielda preuzimanje nacističke ikonografije i nacističkih propagandnih sadržaja u svojoj srži antinacističko jer ima za cilj paradijom kritizirati nacizam, kod Laibacha ne postoji jasna kritika niti ironijski odmak. Njihovo doslovno preuzimanje fragmenata totalitarističke ikonofsere dovodi do poistovjećivanja s onim od čega preuzimaju, odnosno do potpune obustave razlike između reprezentacije i reprezentiranog, zbog koje se stvara "simulakrum reprezentiranog".<sup>104</sup> Masno otisnuta vojnička *stencil* tipografija rezanih rubova, koji oponašaju oštre okvire matrica pomoću kojih su slova originalno nastajala, dodatno pojačava zastrašujući naboj omotnice.

<sup>104</sup> Erjavec, "Neue Slowenische Kunst," 119.



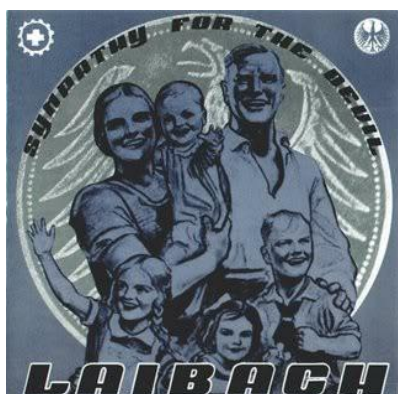
**Slika 10**  
*Opus Dei*, Laibach, 1987.



**Slika 11**  
*Blut und Eisen*, 1934.  
John Heartfield

Nostalgичni retro prikaz obitelji na omotnici ploče *Sympathy For The Devil* naglo mijenja svoje lice kad se poveže nacionalsocijalističkim propagandnim plakatom *Gesunden Eltern – gesunde Kinder* (Zdravi roditelji - zdrava djeca). Philip Brophy taj omot Laibacha zajedno s albumom *Laibach Baptism* uvrštava u pseudoklasicističku potkategoriju retro post-punk dizajna u koju stavlja i neke albume Spandau Balleta - sastava koji naslovom koketira s nacionalsocijalističkom prošlošću. Neoromantično vraćanje klasičnom izrazu objašnjava estetskim stremljenjima koji su bili suprotni antiestetici punka. Iako u slučaju ove omotnice izvorni plakat nema agitativne propagandne odlike, on i dalje slijedi provokativnu liniju preuzimanja vizualnog materijala iz razdoblja nacističke Njemačke. Najpoznatiji rad *Novog Kolektivizma*, koji slijedi istu logiku preuzimanja, veže se uz aferu s plakatom koji su dizajnirali uoči Dana mladosti 1987. godine, a koji je zapravo bio preuzeti rad Richarda Kleina *Treći Reich*. Zamijenivši nacističku zastavu jugoslavenskom, simbol orla golubicom, a baklju umanjenim prijedlogom Plečnikova neizvedenog slovenskog parlamenta, uspješno su progurali nacionalsocijalističku estetiku pod partijski ukus. Dokazavši sličnost ukusa političkih opcija koje su u svojoj biti trebale biti ideološki oprečne, doveli su tu istu oprečnost u pitanje.

Većina omota albuma Laibacha je nepotpisana ili se spominje samo "korporativno ime" poput Laibach Kunsta. Na taj način je ispoštovano Laibachovo načelo organizirane "industrijske" proizvodnje koja ne ističe ime umjetnika-pojedinca. Isti ljudi djelovali su u različitim sekcijama NSK-a, a *Novi kolektivezem* radi i dizajn za omote ploča ostalih grupa poput Parafa i Videosexa.



**Slika 12**  
*Sympathy for the Devil*, Laibach, 1988.



**Slika 13**  
*Gesunde Eltern - Gesunde Kinder*, 1934.

## 2.4. Vizualni identitet hrvatskoga punka: Zagreb i Rijeka

Najpoznatiji zagrebački punk sastav bio je Prljavo kazalište. Njihov prvi maxi singl *Televizori* (1978.) na naslovnoj strani omotnice koristi crno bijelu fotografiju Marija Krištofića koja prikazuje članove sastava leđima oslonjene o zid na kojem je grafitima ispisano ime grupe, (dijelovi) imena pjesama s albuma i po sredini, najvećim fontom, riječ *PUNK* koja želi nedvojbeno uputiti na pripadnost albuma tom glazbenom žanru. Rezani kadar fotografije dodatno doprinosi dojmu slučajnosti i punk nemarnosti. Poze članova benda sugeriraju raspoloženje između strogosti zbog direktno upućenih pogleda pojedinih članova i "kulerske opuštenosti" zbog prekrivenih ruku ili ruku u džepovima, opuštenijeg stava tijela i cigarete koja nonšalantno visi s usana. Dodatni pečat naslovnici ovitka daje crveno otisnuti natpis *maxi singl*. Kombinacija crne, crvene i (pozadinske) bijele boje česta je kod omota punk ploča i koristi se kao dizajnerska prečica k izdanju koje će djelovati kao album sa stavom i adresirati publiku koja se pronalazi u takvoj nakani albumi. Na stražnjoj strani omota sigurnosna igla "probada" novinske izreske prebrisane crnom bojom i oblikovane u polukrug, čime je stvoren dojam da prolazi kroz samu ploču.

Sličnu aluziju na agresivno ophođenje prema samome nosaču zvuka nalazimo i na ovitku ploče *Moj je otac bio u ratu / Noć* (1979.), čije dizajnersko oblikovanje potpisuje Mirko Ilić. S naslovne i poledinske strane se nalazi meta koja odgovara promjeru ploče koju štiti i koja se, pogođena u sredini, rastvara u crvenu boju. Motiv mete i pucnja korelira i s naslovom pjesme. Ime grupe i naslovi singlova napisani su na način da je svako slovo smješteno u svoju crvenu kućicu jednake veličine, a niz pločica koji zgotovljuje riječ



postavljen je ukošeno u gornje kuteve omotnice. Postavljanje slova u zasebne kvadratiće može se povezati s punk estetikom ucjenjivačkog pisma (*ransom note*), samo što ovdje nema pravih izrezaka slova koja se jedna od drugih razlikuju po različitim tipografskim parametrima, niti su ta slova nehajno razbacana, pa se zapravo može govoriti o "rekuperaciji" ili omekšanom nasljeđu toga estetskog rješenja. Čak i ako se ne može uspostaviti jasna veza između dva načina tekstualne reprezentacije na ovicima, tretman riječi i slike djeluje čišće i jednostavnije u usporedbi s omotima ploča Sex Pistolsa, The Clasha ili Ramonesa ili pak u usporedbi s prije opisanim albumom *Televizori*. U kutu ploče nalazi se i zaštitni znak Prljavog kazališta, poznata Ilićeva reinterpretacija loga Rolling Stonesa.<sup>105</sup> Ilićeva verzija isplaženog jezika prvi se put javlja na albumu *Prljavo kazalište* (1979.), a kao poticaj za preuzimanje tog poznatog zaštitnog znaka Iliću je poslužila pjesma *Some Boys* koja se referira na pjesmu *Some Girls* Rolling Stonesa.<sup>106</sup> Razrezani jezik može se tumačiti kao pankersko i postmoderno kreativno preuzimanje postojećeg (autorskog) znaka koje iskazuje neki vid neslaganja s onime od čega preuzima.



**Slika 14**  
*Televizori*, Prljavo kazalište, 1978.  
Fotografija: Mario Krištofić



**Slika 15**  
*Moj je otac bio u ratu / Noć*,  
1979.  
Dizajn: Mirko Ilić



**Slika 16**  
*Prljavo kazalište*, Prljavo  
kazalište, 1979.  
Dizajn: Mirko Ilić  
Fotografija: Siniša Knaflec

Fedža Vukić je poantu Ilićeve geste opisao kao „pankerski postmoderni zahvat u logo rock dinosaurusu“.<sup>107</sup> Drugim riječima, punk kao pokret obilježen negativnom nabijenošću spram vladajuće, *mainstream* kulture, kritizira onu kulturnu domenu u koju je sam najviše uronjen, (autorsku) rock glazbu koja je postala *mainstream* i lakoćom punila stadionske prostore. Kršić primjećuje i kako ovaj omot, iako koristi sigurnosnu iglu kao jasan označitelj punka, ne

<sup>105</sup> Logo *Lips and Tongue* je djelo Johna Paschea iz 1970. godine, a prvi put se javlja na albumu *Sticky Fingers*.

<sup>106</sup> Kršić, Mirko Ilić, 107.

<sup>107</sup> Fedža Vukić, "Sjaj umornog socijalizma," u *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, 183.

koristi punku svojstvene dizajnerske tehnike, već tehniku zračnoga kista,<sup>108</sup> zbog koje ilustracija djeluje iznimno plastično, precizno i profesionalno, što je u suprotnosti s amaterskom estetikom punka koja najčešće hini pohabanost i recikliranost.

Riječka glazbena scena s kraja sedamdesetih godina ostala je zapamćena kao najjača pankerska scena u Hrvatskoj. Vinko Barić piše kako većina riječkih bendova "prvoga vala" nije nikada doživjela kraj punk faze<sup>109</sup> i prešla u novovalne vode kao što je bio slučaj s Prljavim kazalištem u Zagrebu ili Električnim orgazmom u Beogradu. Ipak, iako je rana riječka punk scena bila šarolika (Blank Generation, Zadnji, Protest, Mrtvi kanal, Istočni izlaz, Kaos, Termiti...), većina grupa nije izdala album u diskografskoj kući, što ujedno znači da je izostalo grafičko oblikovanje omota. Tome unatoč, njihov se imidž može pratiti kroz fotografije Damira Krizmanića Krize i Gorana Nemarnika, te plakate koji su najavljivali koncertna zbivanja. Za odjevni imidž riječkih bendova najzaslužniji je Goran Nemarnik Gus koji je šivao odjeću od kože za njihove scenske nastupe. Ideja je potekla od Gorana Lisice Foxa koji je u studio Gorana Nemarnika, koji je tada izrađivao umjetničke predmete od kože, doveo prvo Termite.<sup>110</sup> Nemarnikova se "kožna manufaktura" tako može uzeti kao naš primjer sprege mode i punka, koja za razliku od profesionalnog i uhodanog dućana V. Westwood bolje utjelovljuje amaterski "uradi sam" pristup.<sup>111</sup> Osim što bilježe kako je izgledala dizajnirana kožna odjeća, fotografije grupe Termiti Gorana Nemarnika prikazuju i na koji su način, škarama, ljepilom i dosjetkom, stvarana izobličenja koja su unosila pomaknutu estetiku u imidž grupe. Nemarnik je i za grupu Paraf izrađivao kožnu odjeću, skrbeći o njihovom cjelokupnom vizualnom imidžu kroz oblikovanje plakata i omotnica ploča. Njegov amatersko-eksperimentalni pristup vidljiv je tako na ovitcima za albume *Tužne uši / Fini dečko* i *Izleti* (1981.), na kojima surađuje sa svojom tadašnjom djevojkom Majom.<sup>112</sup> U oblikovanju omotnica obiju ploča prevladava dojam nereda i brzine nastao lijepljenjem isječaka fotografija i njihovim preklapanjem, koloriranjem koje ne skriva poteze flomastera i (neuredno) ispisanim tekstom. Jači dojam kaotičnosti prisutan na kratkosvirajućem izdanju *Tužne uši / Fini dečko*, na albumu *Izleti* biva ublažen pomalo misterioznim prikazom članova benda: na stranici unutrašnjeg omota nalazi se fotografija nastala projiciranjem tuđih lica na

---

<sup>108</sup> Kršić, *Mirko Ilić*, 107.

<sup>109</sup> Vinko Barić, *Hrvatski punk i novi val: 1976. - 1987.* (Solin: vlastita naklada, 2011), 73.

<sup>110</sup> Zahvaljujem Goranu Nemarniku na podatku.

<sup>111</sup> Nemarnik anegdotalno prepričava kako je kraj za prvu kožnu jaknu nastao preinakom stare košulje djeda njegove tadašnje djevojke Maje.

<sup>112</sup> Na omotnicama su potpisani Gus & Maja.

lica članova Parafa što unosi ambivalentnost u njihov prikaz i stvara začudnu atmosferu. Nemogućnost prodora u psihološko stanje fotografiranoga člana prisutna je i na drugom dijelu omotnice, a bezizražajnost muškog lica dodatno je naglašena nanesenom šminkom. Takav prikaz svjedoči i o tome da je Paraf dolaskom nove pjevačice Vim Cole (Pavice Čabrijan) zakoračio u novovalne vode s primjesom *gothic* glazbe. Pri usporedbi s prvim albumom Parafa *Rijeka / Moj život je novi val* (1979.), koji je imao agresivniji pankerski zvuk, pokazat će se i vizualna korelacija u odabiru fotografije: na naslovnici albuma iskorišten je izrezak crno-bijele fotografije Dražena Kalenića koja prikazuje zamrznutu figuru basista Zdravka Čabrijana. Ekspresivnim izrazom lica i položajem tijela prenesena je energična uzavrelost koncertne atmosfere. Fotografija nastala na Boom Festivalu je prethodno bila objavljena na naslovnici *Poleta* iz 1978. godine (br. 82/83).



**Slika 17**

*Izleti*, Paraf, 1981.

Dizajn i fotografija: Gus (Goran Nemarnik) i Maja



**Slika 18**

*Fini dečko / Tužne uši*, Paraf, 1981.

Dizajn i fotografija: Gus (Goran Nemarnik) & Maja

Omot za prvu LP ploču Parafa *A dan je tako lijepo počeo* (1980.)<sup>113</sup> također sadrži neuredno kidane kolorirane kolaže fotografija, a na stranicama unutrašnjeg omota se nalaze izrezani dijelovi iz novina, imena i riječi pjesama te fotografije. Svaki od tih vizualnih elemenata razotkriva proces nastajanja omotnice koja ni u jednom segmentu ne slijedi preskriptivne parametre zamišljene dizajnerske rešetke.

Sljedeći riječki dizajner uključen u stvaranje vizualnog identiteta riječke novovalne glazbene scene je Zvonimir Pliskovac. Pliskovac je dizajnirao plakate za sastave poput Istočnog izlaza, Preobražaja, Termita i Kaosa, o čijem je imidžu posebno skrbio,<sup>114</sup> te za

<sup>113</sup> Kao autori dizajna navedeni su Dalibor Laginja, Fox i Čiči, a kao autor omota *Ediscroato*, odnosno E. Štefančić.

<sup>114</sup> Nataša Ivančević, *Slika, gesta, materija: 80-te u zbirci Muzeja moderne i suvremene umjetnosti* (Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2004), 40.



manifestaciju Ri Rock. Estetika plakata se uglavnom zasniva na kolažiranju isječaka crno-bijelih fotografija kojima se dodaju manje ili više transparentne plohe osnovnih boja. Na plakatu grupe Kaos iz osamdesetih godina fotografirani članovi sastava slobodno su razmješteni u imaginarnom prostoru plakata, a žuti koloristički akcent je stavljen na detalje poput kose, gumba ili patenta, od kojih je potonji karakterističan za pankersku modu. Na plakatu se javlja i logo sastava koji nepoštujući zamišljenu osnovnu pismovnu liniju (*baseline*) u grafičkom tretmanu označitelja, odnosno riječi *kaos*, odražava ono što je njome sadržajno označeno. Na plakatu Istočnog izlaza iz 1981. godine kravata koja je zamijenila slovo *i* u riječi *izlaz* ponovno ističe važnost modnog stila u prezentaciji grupe. Crna kravata, koja se ponavlja i na fotografiji u kombinaciji s bijelim košuljama, ukazuje na to da je bend glazbenim izričajem bio bliži novovalnom krilu riječkoga punk-rocka.<sup>115</sup> Izrazito kolažni pristup, koji ovaj puta djeluje urednije jer se ne vide tragovi kidanja i jer su korištene pune boje, ima i plakat za grupu Preobražaj. Zvonimir Pliskovac se u to vrijeme temom kolaža bavio i u čistoj umjetnosti istražujući temu „odnosa između realnog i aksonometrijski predodčenog prostora.“<sup>116</sup> Osim toga, radio je i kao grafički urednik *Vala* i objavljivao stripove poput *Bubice* ili *Kockice* koji su se, umjesto na naraciju, u nekoliko stripovskih kadrova svodili na dosjetku i poigravanje tekstualnim i grafičkim dijelom stripa.<sup>117</sup> Ljiljana Domić, u tekstu posvećenom riječkom stripu u kojem je riječke stripaše radno nazvala *R-kvadratom*, Pliskovčev strip opisuje kao namjerno toliko jednostavan da vrijeđa percepciju čitača.<sup>118</sup> Pliskovac u intervjuu koji je dao u nastavku teksta ističe kako se angažiranost njegova antistripa očituje „u stalnom sukobu s okolinom i odupiranjem ustaljenom načinu mišljenja, standardnim okvirima i predrasudama“ te da je za stvaranje antistripa potrebno poznavanje pravila stripa i crtačke tehnike.<sup>119</sup> Uz Fernanda Soprana i koprodukciju Milorada Stojevića

---

<sup>115</sup> „Stilski, vizualno i glazbeno, *Istočni izlaz* je za riječku scenu bio ono što je *The Jam* značio za britansku, a *Blondie* za američku punk-scenu. Bio je to rasni novovalni sastav koji je u izraz ugradio melodioznost *beata* šezdesetih i žestinu punka sedamdesetih [...] vješto obrađujući ljubavne i melankolične teme od kojih su punkeri bježali kao vrag od tamjana, jer se to pjeva samo na estradi i na festivalima.“ – Bojan Mušćet, *Istočni izlaz*, "Istočni izlaz," *Klub Sušačana*, zadnji pristup 1. 6. 2016. [www.klubsusacana.hr/revija/clanak.asp?Num=62-63&C=6](http://www.klubsusacana.hr/revija/clanak.asp?Num=62-63&C=6). Izvorno objavljeno u Sušačkoj reviji (br. 62/63).

<sup>116</sup> Zvonko Maković, *Zvonimir Pliskovac* (Rijeka: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1981), bez paginacije.

<sup>117</sup> Zvonimir Pliskovac je u jeziku stripa pronašao inspiraciju za likovnu akciju prošetavanja praznih strip-oblačića Korzom.

<sup>118</sup> Ljiljana Domić, "R-KVADRAT! o stripu u Rijeci," *Val: omladinski list*, OK SSOH, Rijeka, br. 50 (1978): 27.

<sup>119</sup> Zvonimir Pliskovac, *Kockica je čuđenje*, intervjuirao Željko Vukušić, *Val: omladinski list*, OK SSOH, Rijeka, br. 50 (1978): 28.

(tekstopisac) i Davor(ić)a Katunara (crtač), stripove u *Valu* objavljuje i Goran Nemarnik, a njegov stil odlikuje neuredan i brz potez konturnih linija.

### 3. Novi val

#### 3.1. Vizualni identitet međunarodne novovalne scene

Sagledavanje vizualnog identiteta glazbenog pravca koji kao krovni pojam uključuje sastave različitih glazbenih izričaja vrlo je kompleksno uzme li se u obzir kvantiteta vizualnog materijala koji bi se mogao analizirati, kao i problem pregledne raspodjele tog materijala po kvalitativnim odrednicama. Ipak, važni vizualni doprinosi novovalnoj sceni djelomično su historizirani u okviru pisanja o radu poznatih dizajnerskih imena poput Barneya Bubblesa, Petera Savillea, Malcolma Garretta i Nevillea Brodyja. Iako Rick Poynor ističe kako je motivacija da se navedeni britanski dizajneri pokušaju okupiti pod dizajnerskom etiketom novoga vala temeljena tek na asocijaciji s njihovim angažmanom pri kreiranju omota ploča istoimenog glazbenog pravca,<sup>120</sup> moguće je izdvojiti neke sličnosti u njihovom radu kao i podudarnosti s općenitim tendencijama grafičkog dizajna sedamdesetih i osamdesetih godina. Te tendencije mogu se opisati kao namjerno negiranje principa na kojima se bazira internacionalni stil, a koje se konkretizira korištenjem postmodernih postupaka citiranja i rekontekstualizacije citiranoga.

Iako se preuzimanje kao metoda javlja na mnogim omotnicama ploča, ono se ne javlja na isti način niti u istoj mjeri te, konačno, ne rezultira jednakim efektom. S izuzetkom Nevillea Brodyja, koji se radeći za diskografsku kuću *Fetish Records* posvetio dizajniranju omota ploča sastava koji su žanrovski više potpadali pod kategorije elektroničke i *industrial* glazbe (Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle), u radu ostalih spomenutih dizajnera vidljive su reference na modernističku umjetnost s početka dvadesetoga stoljeća. Peter Saville inspiraciju za oblikovanje omotnice ploče *Procession* grupe New Order (1981.) pronalazi u naslovnici futurističkog časopisa *Dinamo futurista* (1933.) koju je dizajnirao Fortunato Depero, dok za omot albuma *Movement* (1981.) iste grupe koristi Deperov plakat dizajniran 1932. godine povodom otvaranja futurističke izložbe u Trentinu. Malcolmu Garrettu je kao ideja za grafičko oblikovanje albuma *A Different Kind of Tension* (1979.) grupe Buzzcocks poslužio konstruktivistički propagandni plakat *Beat the Whites with the Red Wedge* El Lissitzkyoga,

---

<sup>120</sup> Poynor, *No More Rules*, 33.

dok se Barney Bubbles ne referira na određeno djelo već koristi jezik lirske apstrakcije Wassilyja Kandinskog u kombinaciji s umjetničkim utjecajima suprematizma, konstruktivizma i slikarstva Paula Kleea<sup>121</sup> na omotnici ploče *Music for Pleasure* grupe The Damned (1977.), odnosno mješavinu aluzija na jezik Mondrianova slikarstva, apstraktnog ekspresionizma, op arta i pop arta<sup>122</sup> na primjeru rasklopne omotnice albuma *Armed Forces* Elvise Costella & the Attractions (1979.). Sve navedene omotnice izvrsni su primjeri situacije u kojoj „modernistički stilovi postaju postmodernistički kodovi“.<sup>123</sup>

Za razliku od tipične estetike pankerskih albuma koja vizualnim sredstvima rezonira buku i nered punk glazbe, i kod Savillea i kod Garretta naći ćemo primjere omotnica s minimalističkim ili neoklasicističkim dizajnom čija okosnica nerijetko biva tipografsko rješenje.

Peter Saville je dosljednije, i u angažmanu za različite grupe, reducirao ekspresivne vizualne elemente, ustupivši mjesto čistim i na prvi pogled suviše generičkim rješenjima. Na albumima *Closer* i *Love Will Tear Us Apart* grupe Joy Division kombinira fotografije grobnih spomenika Bernarda Pierrea Wolfa i rimsku, lagano serifnu tipografiju nastalu uklesavanjem slova u kamenu grobnu ploču.<sup>124</sup> Saville većinu grafičkih rješenja za albume grupe New Order bazira na tekstu koji donosi informaciju o imenu grupe i albuma, a nesklonost figurativnim rješenjima (s izuzetkom preuzetih fotografija ili slika) očituje se i u vizualnom istraživanju apstraktnih detalja za omote gramofonskih ploča istoga sastava (*Temptation*, *Brotherhood*, *Fine Time*).

Minimalizam Malcolma Garretta najočitiji je u dizajnerskim rješenjima omotnica ploča grupe Buzzcocks,<sup>125</sup> na kojima često kombinira površine čistih boja ili linije koje se ponekad zatvaraju u geometrijske likove. Dizajn omota albuma *What Do I Get* (1978.) primjer je namjerno suhoparnog dizajna koji podsjeća na oblikovanje omota ploča iz vremena kada se ovitak tretirao samo kao zaštitna ovojnica ploče. Sličan "višak jednostavnosti" uočljiv je na albumu *I Don't Mind / Autonomy* (1978.) koji tekst upotpunjuje s dvije ravne linije. Kod

---

<sup>121</sup> Brophy uz navedene modernističke utjecaje prepoznaje i inspiraciju zapadnjačkim *acid* stilom, logotipima produkt dizajna pedesetih godina i Warner Bros. crtanim filmovima. – Brophy, "Post Punk Graphics"

<sup>122</sup> Poynor, *No More Rules*, 73.

<sup>123</sup> Tim Woods, "Philosophy, cultural theory and theology," u *Begginning Postmodernism*, 40 (moj prijevod).

<sup>124</sup> Dvije točkice koje uokviruju naslove albuma na prednjim stranama oba omota reminisciraju točkice korištene umjesto razmaka između riječi na nadgrobnom spomeniku.

<sup>125</sup> Radi se uglavnom o EP izdanjima.

oba albuma se može uočiti dislokacija teksta<sup>126</sup> i namjerno stvorena tenzija koja u prvom primjeru izrasta iz činjenice da linija između dviju površina različitih nijansi zelene boje nije povučena po dijagonali kvadratnog formata omotnice, već dijeli površinu u dva trapezoida neproporcionalnih dimenzija koji u promatračevim očima teže prijeći u dva pravokutna trokuta, dok je napetost u drugom primjeru nastala zbog udaljenosti jedne horizontalne i jedne vertikalne linije koje bi se u slučaju ukrštavanja presjekle pod pravim kutem. Sličan destabilizirajući moment javlja se i na ostalim omotnicama koje je oblikovao Malcolm Garrett. Na albumu *Promises/Lipstick* (1978.) nesklad nastaje zbog nacrtane kružnice ukrštene s lagano nakošenim kvadratom, što stvara napetost između plošnog i prostornog tretiranja naslovnice. Dojam nedovršenosti zbog otvorenih linija prevladava i na spomenutom albumu Magazinea *The Correct Use of Soap* (1980.) kao i na poznatoj omotnici ploče *Rio* Duran Durana (1982.).

Ono što Barneya Bubblesa povezuje s Garrettom jest dekonstruktivističko – analitički pristup dizajnu omotnice koji je dobro predložen u odnosu prednje i stražnje strane albuma *Hit Me With Your Rhythm Stick* Iana Duryja & the Blockheads (1978.), kao i odnosu dviju unutrašnjih stranica omota albuma *Do It Yourself* (1979.) istoga izvođača. U potonjem primjeru Bubbles je na slikarski način dekonstruirao fotografiju koja se nalazi na jednoj strani unutrašnjeg albuma, a vanjska naslovnica je u duhu naslova albuma reproducirala cvjetnu tapetu koja je bila različita u dvadeset i osam različitih verzija albuma.<sup>127</sup> Zbog prostornog poigravanja i razbijanja rešetkaste strukture, Poynor je Bubblesov rad usporedio s plakatima Wolfganga Weingarta i Dana Friedmana. Još jedna karakteristika Bubblesova hermetičnog svijeta dizajna je i teža čitljivost njegovih likovnih rješenja koji ponekad u slici skrivaju tekst (*Music for Pleasure*) ili pak pomoću dijelova grafičkih znakova stvaraju lik (logo za Blockheads). Na taj se način brisanje granica između teksta i slike ne zaustavlja samo na preklapanju vizualnog i tekstualnog (koje je isto u krajnjoj liniji vizualno), već slikarsko postaje tvorevni element tekstualnog i obrnuto.

U kratkom osvrtu na dizajn glazbenoga novoga vala treba spomenuti i rad Philipa Brophyja s obzirom na to da se radi o najstrukturiranijem pokušaju podjele post-punk dizajna po razlikovnim odlikama. Iako je i sam svjestan da su granice između kategorija porodne i da se određeni albumi, a pogotovo autori mogu smjestiti istovremeno u nekoliko njih, njegova

---

<sup>126</sup> O dislokaciji teksta i nekim principima Garrettova oblikovanja omotnica piše u: Brophy, "Post Punk Graphics".

<sup>127</sup> Brophy, "Post Punk Graphics."

kategorizacija ukazuje na dominantna stremljenja u post-punk dizajnu i može poslužiti kao dragocjen alat pomoću kojega će se navedene tendencije detektirati i u primjerima neobrađenih ovitaka. Brophy je izdvojio je tri glavna teritorija post-punka: retro dizajn koji se temelji na reupotrebi vizualnih materijala iz prošlosti, a može biti *kitsch/camp/corn*, pred-postmodernistički ili pseudoklasicistički; *hyper* dizajn koji djeluje iznimno moderno i izražajno, a može se temeljiti na inovativnom pristupu tipografiji (*neo-type*), na odsustvu slike (*street face*) ili na upotrebi tehnologije (*digital text*), te kao treću kategoriju *fine* dizajn koji djeluje artistski jer bez ironičkog odmaka i agresivnoga simpliranja inspiraciju crpi u lijepoj umjetnosti (*aesthetic grain*) ili se zaokuplja finoćom detalja i teksture (*micro detail*).

Jednim segmentom Brophyjeva post-punk teritorija, pozabavio se i Theo Cateforis koji je na primjeru grupe B-52's analizirao ulogu kiča, campa i trasha u vizualnoj reprezentaciji novovalnih sastava. Kič reputacija grupe B 52's temelji se na brikolažiranju potrošačkih dobra s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina. To se najbolje moglo osjetiti u modnom izričaju grupe: perike koje su oponašale bujne frizure popularne šezdesetih (*beehive* ili *bouffant*) kombinirale su se s *go-go* čizmama i sintetičkom odjećom fluorescentnih boja. Cateforis ustvrđuje kako su novovalni sastavi, slično pop-art umjetnicima šezdesetih godina, parodirali vizualni jezik reklamne ere.<sup>128</sup> U izričaju grupa poput B 52's postojala je namjerna ironija, pa se stoga može govoriti i o camp pristupu.<sup>129</sup>

Grupa Devo je također puno pažnje posvećivala kreiranju vlastitog imidža koji je u mnogo navrata djelovao retrofuturistički. Stil odijevanja bi se mijenjao s novoizdanom pločom, ali je uvijek bio pomno planiran i usklađen. Članovi sastava su tako od 1980. često nastupali s crvenim plastičnim pokrivalom za glavu u obliku zigurata (*energy dome*), fotografirali se s 3D naočalama ili odijevali žuta antiradijacijska odijela. S izlaskom albuma *New Traditionalists* (1981.) zamijenili su *energy dome* plastičnom perikom napravljenoj po uzoru na frizuru Johna F. Kennedyja, a na plavoj majici V izreza imali su logo s likom astronauta. Tradicionalizam je na naslovnici omota naglašen dijelovima neoklasicističkog trijema. Vraćanje u hladnoratovsko razdoblje svemirske utrke i atomske krize za Devo je predstavljao jedan dio njihove teorije evolucijskog regresa (*de-volution*).

---

<sup>128</sup> Cateforis, *Are We Not New Wave*, 101.

<sup>129</sup> Cateforis kao glavnu razliku kiča i campa navodi pasivnu ulogu kiča koji je svojstvo samoga predmeta, dok da bi nešto postalo camp mora od strane potrošača/umjetnika proći svjesni, aktivni odabir predmeta koji sadrži karakteristike kiča. – Ibid., 115 - 116.

### 3.2. Dizajn novoga vala u Jugoslaviji

U prethodnom poglavlju ukratko predstavljene autorske osobnosti novovalnih dizajnera i opće tendencije novovalnoga dizajna, predstavljaju, dakako, tek maleni dio dizajnerske produkcije inozemne novovalne scene, ali su svejedno vrijedan pokazatelj istraživačkog pristupa temi post-punk dizajna. Mogu se izdvojiti primjeri postmodernističke citatnosti, poigravanje temom površine i površnosti te posebna briga sastava o vlastitom imidžu. Kako je već naglašeno u prethodnim poglavljima, grafički dizajn vezan uz jugoslavensku glazbenu produkciju novoga vala nastalu tijekom osamdesetih godina, ali i ostale kanale vizualne komunikacije poput glazbenih spotova, potrebno je, osim u širem okviru (postmodernističkog) dizajna, promatrati i unutar geografskog i političkog konteksta kasnih godina samoupravnoga socijalizma. Cvetka Požar izdvaja tri perioda socijalizma u kojima se grafički dizajn različito odnosio prema reprezentaciji socijalističke države i odražavao promjene koje su se zbivale na socio-političkom planu. I dok se u prvom razdoblju plakat uvelike oslanjao na socrealističku izražajnost koja je isticala (nad)državne simbole, a tijekom sedamdesetih godina se težilo k sustavnom oblikovanju vizualnog identiteta države, plakat osamdesetih godina partijske simbole koristi ne kako bi izrazio potpuno slaganjem s onim što su reprezentirali, već kako bi ih subvertirao.<sup>130</sup> Feđa Vukić također detektira "krizu simbola" u radovima umjetnika i dizajnera koji se na ironijski način odnose prema ideološkim znakovima.<sup>131</sup> Osim toga, primjećuje kako dizajnerske prakse koje su se do osamdesetih smatrale alternativnima, sada postaju masovno prisutne, a autorske se zamisli lakše realiziraju.<sup>132</sup> Za domenu pop kulture, koju smješta pod neideologijski dizajn, ustanovljuje kako u osamdesetima sustiže korak sa zapadnjačkim tendencijama te ističe kako omoti novoga vala iskazuju "jasan estetički stav" koji se na razini stila konkretizira kroz upotrebu kolažiranih i koloriranih fotografija, zračnog kista ili režirane fotografije.<sup>133</sup> Pišući o dizajnu omota ploča, Jasna Galjer smješta produkciju kraja sedamdesetih i osamdesetih godina u povijesni trenutak „gubitka središta“ slijedom kojeg se „[n]epostojanje vodećih tendencija u

---

<sup>130</sup> Cvetka Požar, "Građenje i rušenje slike socijalističke države kroz plakat i vizuelni identitet," u *Dizajn za novi svet*, ur. Ivan Manojlović (Beograd: Muzej istorije Jugoslavije, 2015), 37.

<sup>131</sup> Feđa Vukić, "Moša Pijade i Jim Morrison: Vizualna kultura osamdesetih godina u Hrvatskoj," u *Sintaksa književnog jezika. Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Krešimir Mićanović (Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 2011), 198.

<sup>132</sup> Ibid., 196.

<sup>133</sup> Ibid., 199-200.

grafičkom oblikovanju manifestira [...] u paralelnoj zastupljenosti sve brojnijih vizualnih iskaza“.<sup>134</sup> Neki od primjera vizualnih iskaza koje Galjer prepoznaje, kao što autoreferencijalnost, ironijski odmak, britki kritički komentar ili hipertekstualnost,<sup>135</sup> itekako daju naslutiti da interpretacija omotnica ne staje samo na njihovoj površinskoj formalnoj analizi.

U daljnjem tekstu će se pokazati na koje načine se neke od spomenutih "specifičnosti" dizajna osamdesetih godina mogu primijeniti i na različite sastavnice vizualnog identiteta novoga vala i koji su se sve različiti vizualni iskazi javljali. Već se u poglavljima o punku susrelo s primjerima rekontekstualizacije državnih simbola (grb, spomenik) ili kolažiranjem i koloriranjem fotografija, a vidjet ćemo na koji se način neke teme ponavljaju ili javljaju u kasnijim godinama. Zbog iznimne heterogenosti pristupa i velikog broja dizajnera i amatera koji sudjeluju u oblikovanju, a čije se stilske odlike ili interesi djelomično preklapaju, moralo se pristati uz određen stupanj strukturalne elastičnosti, s obzirom na to da bi različite omotnice, stripovi, plakati ili videospotovi mogli biti uvršteni u različite kategorije. Stoga su neki dizajneri zbog izdašnjeg broja radova i/ili uniformiranijeg vizualnog jezika stavljeni u posebna potpoglavlja, što nikako ne znači da u ostatku teksta, koji je organiziran po nekim zajedničkim karakteristikama predstavljenih djela, nema s oblikovnog ili idejnog gledišta značajnih ostvarenja i talentiranih umjetnika. Htjelo se u isto vrijeme istaknuti doprinose autora, ali i sagledati neke od stremljenja koji su se tijekom istraživanja iskristalizirali.

## **4. Dizajneri**

### **4.1. Ivan Piko Stančić**

Dizajnersku produkciju Ivana Pike Stančića treba smjestiti na sjecište različitih umjetničkih praksi koje su istovremeno ulazile u njegovu domenu djelovanja. Po zvanju akademski slikar s iskustvom studijskog boravka u Parizu, Stančić je široj publici ipak najpoznatiji kao producent i glazbenik uključen u novovalna zbivanja osamdesetih godina. Zanimljivo je primijetiti da je Stančić s grupama čije je albume vizualno oblikovao često i glazbeno surađivao. Druga konstanta koja se može izolirati u njegovu pristupu oblikovanju ovitaka ploča vrlo je izravan popartistički pristup.

---

<sup>134</sup> Jasna Galjer, "Jugoton – masovni medij popularne kulture," u *Jugoton – istočno od raja / 1947. - 1991*, ur. Markita Franulić, Sanja Bachrach-Krištofić i Mario Krištofić (Zagreb: Tehnički muzej, Kultura umjetnosti, 2014), 38.

<sup>135</sup> Ibid.

Njegova inspiracija pop-artom nije vezana uz novi val, niti je pop-art svojstven tom razdoblju s obzirom na to da se i kao čista i kao primijenjena umjetnost, i to nerijetko upravo na omotima ploča,<sup>136</sup> javlja puno ranije. Dvije omotnice singlica nastale u pop-art duhu datiraju u 1972. godinu kada je Piko Stančić bio bubnjar u *Grupi 220*, odnosno svirao kao pratnja Dragi Mlinarcu. Na omotnici ploče *Dubi du - di, dubi du-da / Kiši i malo je hladno* prikazana je konzerva koja automatski asocira na Warholove slikane prikaze konzervi *Campbell* juha, što svjedoči o zasićenosti medijskog prostora serijalnim prikazima omiljene američke juhe, čije je likovno uprizorenje zbog njene široke upotrebe već u samome startu suvišno. Ivan Stančić se ne referira na bilo koji prikaz *Campbell*ove konzerve, već inspiraciju pronalazi u slici otvorene konzerve naslovljene *19 c (Beef Noodle)* iz 1962. godine. Konzerva čija je komercijalnost intertekstualno ispotencirana našim saznanjem o beskonačnom odštampavanju i oslikavanju Warholova slavnog predmeta upućuje na činjenicu kako se album ne nalazi samo u službi umjetnosti, već je i potrošna roba. To je dodatno naglašeno namjernim preuzimanjem verzije limenke koja ima istaknutu cijenu od 19 centi pretvorenih u 10 dinara na omotu gramofonske ploče. Prizor konzerve zadobiva novo značenje apliciranjem znaka mira koji je prema riječima Ivana Pike Stančića zapravo „provokativno poigravanje i određeno izrugivanje važnosti hipijevskih tekovina“.<sup>137</sup> Na albumu Drage Mlinarca *Noćna ptica* Stančić se referirao na drugog neizostavnog predstavnika pop-arta: Roya Lichtensteina i jedan od njegovih prepoznatljivih radova – *Girl with Hair Ribbon* iz 1965. godine. Slika koja izvorno koristi tri osnovne boje i točkastu ispunu lica djevojke, u Stančićevoj je verziji crno-bijela i rezana na način da traka biva izostavljena, dok su točkice s lika djevojke izmještene na okvir s naslovom izvođača i pjesme koji je okružuje. Izmjenama kolorita i kadra pribjegavao i Roy Lichtenstein kod apropijacije stripovskih isječaka.

Prvi i vjerojatno jedan od najboljih omota Pike Stančića koji se može svrstati u razdoblje novoga vala je onaj za album *Tango Bango* grupe Aerodrom iz 1981. godine. Ovitak koji se ponovno može povezati s pop-artom, ovaj put ne preuzima djelo jednog od pionira pravca uz određene preinake, već posuđuje iz šireg repertoara slika koje cirkuliraju medijskim prostorima. S prednje i stražnje strane koncipiran kao slagalica od dvadeset i pet

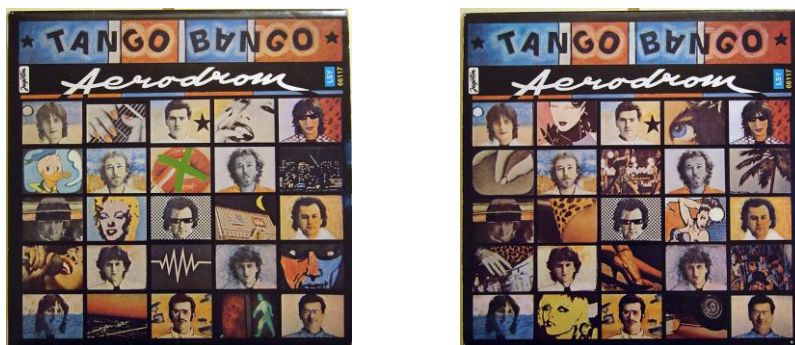
---

<sup>136</sup> Slika banane Andyja Warhola na omotu ploče *The Velvet Underground & Nico*, popartistička fascinacija potrošačkim dobrima poput *Heinz* konzerve graha ili dezodoransom *Odorono* na omotu albuma *The Who Sell Out* grupe The Who ili nizanje portreta u kvadratni raster kao u slučaju albuma *A Hard Day's Night* grupe The Beatles.

<sup>137</sup> Intervju s Ivanom Pikom Stančićem u "Razgovori, zapisi, sjećanja," u *Jugoton - istočno od raja / 1947. - 1991.*, 118.



sličica, ovitak uvlači promatrača/konzumenta u prepoznavanje i uparivanje predloženih sličica. Kolorirane fotografije članova sastava se ponavljaju u različitim verzijama i kombiniraju s kvadratićima unutar kojih se nalaze primjerice Blondie, Marilyn Monroe, detalj slike Patricka Nagela koji je dizajnirao poznati omot albuma *Rio* grupe Duran Duran iz 1982., umanjeni filmski plakat *Ratnika podzemlja* ili pak prizor palme i zagrebačke crkve Sv. Marka s mjesecom. Prizori krupnih detalja izvlače određeni prizor iz konteksta do neprepoznatljivosti, a ponekad se čini da su određene sličice dijelovi iste cjeline. Akumulacija raznorodnih sadržaja, koji ponekad ostaju na razini fragmenta i nedorečeni, plijeni interes promatrača koji postaje aktivan u traženju unutarnje logike dizajnerskog rješenja. Dolazi istovremeno do „viška semioze“<sup>138</sup> i pukotina između fragmenata izdvojenih iz popularne kulture koji nude pregršt međuprostora za proizvođačko čitanje omotnice.<sup>139</sup> U takvom se proizvođačkom tekstu reflektira postmodernističko dokidanje dovršenih, cjelovitih, teleoloških metanarativa u korist otvorenosti k različitim tumačenjima od strane čitatelja.



Slika 19

*Tango Bango*, Aerodrom, 1981.

Dizajn: Ivan Stančić

Fotografija: Andrija Zelmanović, Goran Pavelić Pipa

Stančić je kao producent i dizajner omota ploča bio angažiran na ploči *VIS Idoli* (1981.) Metodom apropijacije ponovno je posudio jedno likovno djelo koje, međutim, ne pripada zlatnom razdoblju pop-arta, već se radi o slici Amedea Modiglianija *Nudo sdraiato, a mani aperte / Nudo rosso* iz 1917. godine. O posudbi likovnih djela i njihovoj simbolici na omotnicama gramofonskih ploča pisala je Marina Bagarić tumačeći različite načine preuzimanja likovnih djela kroz teorijsku optiku E. Panofskyog. Prema njemu djelo izdvajanjem iz primarnog konteksta prolazi proces desimbolizacije, a potom uklapanjem u

<sup>138</sup> John Fiske, "Popularni tekstovi," u *Popularna kultura*, ur. Zoran Hamović, prev. Zoran Paunović (Beograd: Clio, 2001), 133.

<sup>139</sup> Ibid. 146-145.

novi kontekst biva podvrgnuto resimbolizaciji. Bagarić izdvaja tri glavna načina na koje se likovno djelo može prevesti u kontekst omotnice ploče: prvi princip je izravno preuzimanje, drugi preuzimanje uz određene intervencije na likovnom djelu, dok u trećem slučaju djelo služi kao inspiracija za omotnicu.<sup>140</sup> U slučaju omotnice Idola, djelo biva gotovo izravno preuzeto s manjom intervencijom jedva primjetnog rezanja kadra u svrhu uklapanja u zadane omjere omotnice ploče. S obzirom na to da se radi o djelu položenog formata, u gornjem dijelu ovitka nalazi se rukom ispisano ime grupe Idola koje je tipografski veoma slično potpisu Ivana Stančića.<sup>141</sup> Nakon identifikacije iskorištenog segmenta iz vizualne arhive, postavlja se pitanje razloga odabira upravo određene slike. Jedan od kriterija odabira koji se uvriježio kroz radove koji su se bavili dizajnom omotnica gramofonskih ploči odnosi se na korelaciju sadržaja albuma i njegove vizualne predodžbe na pakiranju istoga.<sup>142</sup> Branko Kostelnik to naziva „dobrom komunikacijom i korespondencijom“ dizajna omota ploče „s glazbenim materijalom i temeljnom poetikom grupe“,<sup>143</sup> Darko Glavan usklađenošću „umjetničkih napora skladatelja, odnosno izvođača glazbe, i autora likovnog rješenja nosača zvuka“,<sup>144</sup> dok Marina Bagarić ističe kako uvijek postoji „težnja homologiji, tj. simboličkom skladu muzičkog sadržaja, stila, izgleda ili životnih vrijednosti izvođača s oblikom i izgledom omota“. <sup>145</sup> U slučaju prvog albuma Idola, javlja se poveznica između putenog akta i teme pjesama objavljenih na albumu.<sup>146</sup>

I u ostalim omotima ploča koje potpisuje Ivan Piko Stančić može se pratiti inspiracija pop-artom. Bilo da se radi o reproduciranju vizualnog jezika pop arta kroz korištenje osnovnih boja i stripovskih elemenata (oblačići, onomatopejski zvuci) na primjeru albuma Aerodroma *Dobro se zabavljaj / Tvoje lice* (1981.) ili o preuzimanju već preuzetog stripovskog kadra kao u slučaju slike *Kiss II* Roya Lichtensteina koja se našla na naslovnici i u manjem formatu na poledini omota albuma *Jesenje frke* (1982.) grupe Stidljiva ljubičica,

---

<sup>140</sup> Marina Bagarić, "Design i vinil: simbolika likovnih djela na omotnicama gramofonskih ploča," *Quorum* 15, br. 3 (1999):207.

<sup>141</sup> Isti rukopis javlja se na zajedničkoj kaseti Filma i Idola.

<sup>142</sup> Jasna Galjer u takvoj korelaciji prepoznaje strukturalistički odnos između označenoga (sadržaj albuma) i označitelja (vizualna predodžba). – Galjer, "Jugoton – masovni medij popularne kulture," 34.

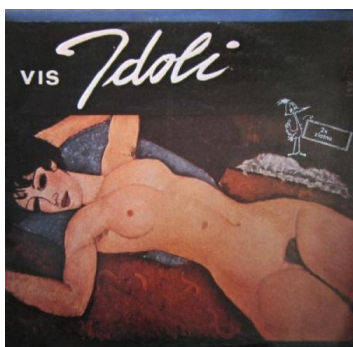
<sup>143</sup> Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 42.

<sup>144</sup> Darko Glavan, *Kako zaštita od prašine postaje likovni žanr*, Portal Jutarnji.hr, objavljeno 26. 08. 2006.

<sup>145</sup> Bagarić, "Design i vinil," 207.

<sup>146</sup> Već iz naslova triju od šest objavljenih pjesama na albumu (*Zašto su danas djevojke ljute*, *Devojko mala* i *Malena*) može se zaključiti kako se u centru pažnje albuma nalazi žena i (romantična) ljubav.

Ivan Stančić kao producent i autor ovitka na taj način čini dizajn ploče bliskim njenim konzumentima i naglašava popularnost i pitkost zvuka koji je pod gramofonskom iglom dopirao s navedenih nosača zvuka. Istovjetno rješenje ne bi se uklapalo u atmosferu albuma konceptualnije prirode kao što je primjerice *Odbrana i poslednji dani* ili pak nekog izvođača žesćeg punk izričaja.



**Slika 20**  
*VIS Idoli*, Idoli, 1981.  
Dizajn: Ivan Stančić



**Slika 21**  
*Jesenje frke*, Stidljiva ljubica, 1982.  
Dizajn: Ivan Stančić  
Fotografija: Dražen Kalenić

Još jedna odlika prisutna na svim omotima ploča za čije je grafičko rješenje bio zadužen Ivan Stančić jest stanoviti amaterizam koji se najviše osjeća zbog rukom ispisanog teksta na nekim od albuma. Iako i na primjerima ovih albuma, slično kao kod vizualnih rješenja za punk albume, takav pristup može pridonijeti dojmu neurednosti i kaotičnosti, nestandardizirana i rukom ispisan slova, u kombinaciji s veselim i neopterećenim pop-art likovnim repertoarom, djeluju više zaigrano i dječje nego što proizvode dojam namjerne inverzije reda. Takvo tretiranje slova može biti posljedica Stančićeva slikarskog pristupa zbog kojeg ponekad cijela površina ovitka biva riješena isključivo crtačkom/slikarskom tehnikom te u odsustvu fotografije ili standardizirane tipografije.<sup>147</sup> Osim toga, Ivan Stančić i u svom slikarskom radu istražuje neke od elemenata koji se javljaju u oblikovanju omotnica: njegovi crteži poigravaju se stripovskim kadrovima, a funkcionalni dio stripa poput oblačića koji likovima daje mogućnost govora svodi se na doslovno ispražnjene, repetitivne i dekorativne elemente. Sličan put od simboličkog k dekorativnom prošao je u njegovom radu i lik zvijezde koji se javlja i u Stančićevim crtežima i na omotima albuma i plakatima koji su pratili rock

<sup>147</sup> Primjeri su naslovnica i poledina albuma *Dobro se zabavljaj / Tvoje lice* grupe Aerodrom i naslovnica albuma *Zona sumraka* grupe Film s vidljivim potezima ruke pri slikanju.

manifestacije. O činu parodiranja ideološkog simbola petokrake piše i Zvonko Maković koji stoga u dekorativnosti zvjezdica vidi namjerni čin „desakralizacije simbola“.<sup>148</sup> Iako se može govoriti o postmodernističkoj igri državnim simbolima zbog koje čin slikanja zvjezdica nije samo u službi dekorativnog već je i konceptualne prirode, angažiranost parodije i kritike je upravo zbog popartističkog usmjerenja i šarenila zvjezdica manja, te ostaje na međi s eklektičnim stilskim postmodernizmom.

#### 4.2. Mirko Ilić

Korpus radova grafičkoga dizajnera i ilustratora Mirka Ilića bogat je i raznorodan, no povezuje ga Ilićevo uvjerenje kako je za realizaciju svakoga kreativnog pothvata ključna ideja, a ne artistska vještina ili stvaranje prepoznatljiva stila. Na konceptualnim zasadama počiva i prvi umjetnički medij u kojem je Ilić doživio veću afirmaciju i započeo graditi svoju dugu i internacionalno uspješnu karijeru. Radi se o stripu koji je, zahvaljujući između ostalog Ilićevu lobiranju,<sup>149</sup> uspio zauzeti prostor praznih stranica ponovno pokrenutog omladinskog tjednika *Polet*. Ilić ubrzo postaje *Poletov* urednik stripa i ilustracije te okuplja oko sebe grupu mladih autora, svoje vršnjake i prijatelje s kojima je pohađao Školu primijenjenih umjetnosti u Zagrebu.<sup>150</sup> Neformalno okupljena grupa strip-crtača nazvana *Novi kvadrat* uskoro je postala predmetom polemika kojima je cilj bio osporiti ili obraniti kročenje alternativnom linijom stripovskog stvaralaštva. Pokretač polemike, Darko Glavan, kritizirao je hermetičnost, nekomunikativnost te elitistički pristup stripu,<sup>151</sup> koji je bio u neskladu s poimanjem stripa kao popkulturalnoga fenomena od kojeg se, stoga, očekivalo da s elitističkom umjetničkom strujom raskida veze.<sup>152</sup> Glavanove zamjerke proizlaze iz zanimanja novokvadratovaca, u

---

<sup>148</sup> Zvonko Maković, "Combat rock. Slike i crteži Ivana Stančića," zadnji pristup 1. 6. 2016.

[http://scena.hgu.hr/PIKO-STANCIC/NOVA\\_DIZAJN.htm](http://scena.hgu.hr/PIKO-STANCIC/NOVA_DIZAJN.htm)

<sup>149</sup> I prije izlaska nultog broja novoga *Poleta*, Mirko Ilić se u komunikaciji s ljudima koji su radili na izdavanju lista zalagao za povlašteniji tretman stripa u uređivačkoj koncepciji. – Kršić, *Mirko Ilić*, 47.

<sup>150</sup> Radi se o Igoru Kordeju, Krešimiru Zimoniću, Emiru Mešiću. – Kršić, *Mirko Ilić*, 33.

<sup>151</sup> Zoran Đukanović, "'Treća generacija' i posle (Novi kvadrat i ostali)," *Stripovi.com*, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 31. 10. 2006.

<http://www.stripovi.com/index.asp?page=column-view&ColumnID=46>. (Izvorno objavljeno u časopisu *Istra*, br. 6-7, 1986.).

<sup>152</sup> Darko Glavan je spram alternativne stripovske poetike bio posebno kritičan zbog toga što je smatrao kako u Hrvatskoj ne postoji domaći komercijalni strip koji bi bio zanimljiv široj publici i pridonio popularizaciji stripa kao medija. Alternativnost je u njegovom shvaćanju bila zapreka boljoj recepciji stripa. – Više u: Kršić, *Mirko Ilić*, 66 - 71.

prvom redu Mirka Ilića kao mozga strip-operacije *Novi kvadrat* i jednog od najproduktivnijih crtača, za propitivanje medijskih mogućnosti stripa i izvrtanje njegovih ustaljenih jezičnih kodova. Jedna od novina je nepoštivanje vremensko-prostorne autonomije stripovskog kvadrata/kvadra kao osnovne "arhitektonske" i izražajne jedinice stripa: likovi iskoračuju ili propadaju u susjedne kadrove (*Sloboda*) ili pak u potpunosti izlaze iz rešetke kadrova (*Strogo zabranjeno! 1, 2 naređujem ja*), okvir kvadra postaje vidljiv i funkcionalan element stripa (*Slikovnica o velikim i malim*). Osim toga, sukcesivnost kadrova i narativni progres su manje bitni od stripa koji se temelji na dosjetci ili smjeni "filmskih" daljih i krupnijih planova istoga prizora, kadrovi su ponekad potpuno lišeni govora ili je izmjena teksta oblačića jedino što se mijenja u ponavljanju likovno identičnih ispuna stripovskih kvadrata.

U osvrtu na svoju produkciju s kraja sedamdesetih godina, Ilić kaže kako je sve osim stripa za njega predstavljalo posao.<sup>153</sup> No, autorski strip je, osim velike umjetničke strasti, za Ilića bio prostor slobodne ekspresije i eksperimentiranja različitim tehnikama crtanja te, još važnije, medij u kojem je započeo stvarati vlastiti način razmišljanja koji će kasnije prenositi i dalje razvijati u medijima komercijalne i dizajnerske prirode. Zanimljivo je da je u to vrijeme i onda kada se radilo o namjenskom dizajnu, čija je svrha bila prodati određeni proizvod, Ilić znao uživati gotovo jednaku slobodu izražavanja. Tako opisuje benevolentan odnos odgovornih ljudi u diskografskim kućama, Siniše Škarice u Jugotonu i Milana Škrnjuge u Suzyju, spram dizajnerskih rješenja koje je osmišljavao: omotnicu bi im obično prepričao riječima te bi ona potom bila puštena u tisak povećé tiraže.<sup>154</sup> Tom ozračju slobode Ilić pridružuje i veoma spojivo ozračje amaterstva za koje ustvrđuje da je vladalo na razini cijele tadašnje popkulturalne i/ili novovalne scene<sup>155</sup> (npr. u grafičkom dizajnu i snimanju glazbenog materijala<sup>156</sup>).

O sceni koja je vibrirala od niza umjetničkih događanja i poletne mladenačke energije svjedoče i omotnice ploča kao mjesto susreta glazbe i grafičkog dizajna. Pozamašan je broj

---

<sup>153</sup> *Tri kultura: MIRKO ILIĆ (1. dio)*: scenarist, voditelj i autor priloga: Marko Golub, urednica: Ivana Antunović Jović, proizvodnja: HRT, 2015., 1:10 – 1:30.

<sup>154</sup> Ibid., 20:25 – 20:50

<sup>155</sup> Ibid., 19:40 – 20:10

<sup>156</sup> Također, kako ističe Goran Lisica Fox, punk i novi val mogu se promatrati kao jedna vrsta glazbenog diskontinuiteta u kojem nije bilo potrebno biti profesionalni glazbenik da bi se htjelo ili moglo glazbeno izraziti. – *NAŠI DANI - priče o hrvatskom rocku: Neprilagođeni* (4/10), r. Antun Vrdoljak, HRT, Hrvatska, 2012., 14:49–15:00.

ovitaka koje je Ilić napravio u godinama karijere do odlaska u New York, od kojih su mnoge rađene upravo za punk i novovalne sastave. Ilić nije birao izvođače za čije je ploče dizajnirao omotnice po žanrovskome ključu niti je u kontinuitetu dizajnirao za određenog izvođača. Umjesto stvaranja pečata vlastitog stila, vizualnog identiteta diskografske kuće ili prepoznatljivog imidža određenog izvođača, Ilićev rad odlikuje postmodernistička raznovrsnost tehničkih, kompozicijskih i konceptualnih pristupa. O postmodernističkom zaziranju od autorskog rukopisa na primjeru Ilićeva opusa omotnica ploča te indirektno o uvjetima dizajna (iranja) omotnica ploča i stanju pripadajuće mu povijesti dizajna, piše Dejan Kršić u poglavlju Ilićeve monografije posvećenom dizajnu omota ploča. U tekstu bogato popraćenom likovnim priložima s fotografijama omotnica ploča (kod nekih albuma priložene su fotografije svih stranica omota, a ne samo naslovnice kako je uobičajeno u mnogim pregledima omotnica ploča vođenim više "kolekcionarskim" nego povjesničarsko-dizajnerskim interesom), Kršić se dotiče i/ili analizira Ilićev način rada (tehlike, suradnike, pristupe), produkcijska ograničenja grafičkog tiska te specifičnosti pojedinih omotnica ploča, povezujući navedeno s pozadinom našega i svjetskoga dizajna omotnica gramofonskih ploča.

O dvama ovitcima za grupu Prljavo kazalište bilo je riječi u poglavlju koje se bavi odnosom punk estetike i omota ploča, a Ilić je osim albuma *Prljavo kazalište* s prikazom isplaženog jezika snažno upisanog u ex-jugoslavensku kolektivnu memoriju i singlice *Moj je otac bio u ratu / Noć*, oblikovao još tri omota za grupu. Radi se o singl-ploči *Crno bijeli svijet* (1980.) i istoimenom *long play* izdanju iz iste godine, te albumu *Heroj ulice* (1981.), koji je dizajnirao s Igorom Kordejem. Sukladno naslovu albuma i hita *Crno bijeli svijet* te prožetošću istih ska zvukom, Ilić je na oba izdanja iskoristio crnu i bijelu neboju, kombinirajući ih s još nekim rješenjima bliskima ska estetici, kao što su „jednostavnost i čistoća oblikovanja, plošnost, naglašene stilizacije i geometričnost“.<sup>157</sup> Plošnosti i op-art geometričnosti crnih i bijelih okvira koji se ritmično izmjenjuju i postepeno šire, suprotstavljen je privid dubine stvoren zbog načina na koji su likovi članova benda postavljeni u imaginarni prostor. Ono što čini zanimljivom ovu omotnicu jest upravo tenzija nastala između stvarne dvodimenzionalnosti površine omotnice i iluzije dubine nakon ubacivanja izrezanih fotografija "prljavaca". Poigravanje temom prostornosti i transgresija zadanih okvira, u

---

<sup>157</sup> Radi se o vizualnim karakteristikama omota ska ploča koje je izdvojio Dejan Kršić povezujući ih i sa svojstvima ska glazbe koja je plesna, ritmična i repetitivna. – Dejan Kršić, *Dizajn gramofonskih ploča: pop muzika: diplomatska radnja* (Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1986), bez paginacije.

doslovnom (stripovska rešetka) i prenesenom smislu, metode su koje Ilić povlači iz vlastitoga iskustva devete umjetnosti.



**Slika 22**  
*Crno bijeli svijet*, Prljavo kazalište, 1980.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Marko Čolić



**Slika 23**  
*Gradske priče*, Parni valjak, 1979.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Piero Cavaliere



**Slika 24**  
*City Kids*, Steam Roller / Parni Valjak, 1980.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Dražen Kalenić

Ilić je na većem broju omota ploča radio i za grupu Parni valjak. Iako se najčešće neće naći među najistaknutijim predstavnicima novoga vala, neki albumi sadrže novovalne (*Stranica dnevnika/Ulične tuče*, *Gradske igre*, *Vruće igre*, *Vrijeme je na našoj strani*), ili čak punk karakteristike (*Stranica dnevnika/Ulične tuče*).<sup>158</sup> Naslovnica singla *Stranica dnevnika/Ulične tuče* (1979.) odgovara naslovnici LP-ja *Gradske priče* iz iste godine. Hardrokerski imidž članova grupe na naslovnoj fotografiji<sup>159</sup> odgovara i pomalo hardrokerskom imenu grupe te tipografskom oblikovanju imena Parni valjak. Linije koje dijagonalno presijecaju slova imena grupe stvaraju oblike valjka na površini, a osjenčane gradacije u prijelazu izazivaju dojam trodimenzionalnosti i vrtnje. Ipak, vizualna disharmonija proizlazi iz neujednačenosti "teške" tipografije i fotografije koja unatoč imidžu glazbenika zbog plavog tonaliteta i lagane zamagljenosti djeluje mekanije i, uvjetno rečeno, novovalnije.<sup>160</sup> Engleska verzija albuma (*City Kids*, 1980.), koju je također dizajnirao Ilić, ispravila je nesklad naslovnice originala: englesko ime *Steam Roller*, oblikovano istovjetno imenu Parni valjak na ranije opisanim omotnicama, bolje se uklopilo s "punom", trodimenzionalnom ilustracijom konja. Sve zajedno je smješteno u svemirsko bespuće koje se često koristi kao kulisa za SF motive i može sugerirati „sposobnost rock glazbe da slušatelja

<sup>158</sup> Barić, *Hrvatski punk i novi val*, 22 - 23, 124, 126.

<sup>159</sup> Autor fotografije je Piero Cavaliere. Album je sniman u Milanu.

<sup>160</sup> Nesklad se, osim zbog dojma masivnosti slova koje pritišću fotografiju, osjeća i zbog nespretnog zasijecanja silaznih poteza slova p i (l)j u fotografiju.

odvede u drugi svijet“.<sup>161</sup> Zanimljivo je da je svemirsku kulisu Ilić u ovom slučaju preuzeo s vlastitog plakata za festival znanstvene fantastike (Plakat za 2. YUCON, 1979.).<sup>162</sup>

Omoti albuma *Vruće igre* (1980.) te albuma *Moje dnevne paranoje* (singl ploča, 1982.) i *Koncert* (1982.) također se poigravaju odnosom plošnosti i prostornosti. Na unutarnjem omotu albuma *Vruće igre*, krajnji obrisi fotografije Dražena Kalenića, koja se nalazi na naslovnici albuma, pretvoreni su u nepravilni okvir koji ujedno skriva i otkriva dvije nove fotografije članova benda u opuštеноj atmosferi. Na druga dva albuma obrisi serifno ispisanog imena sastava (i imena albuma u slučaju LP ploče *Koncert*) postaju prozor u koncertne fotografije Jasmina Krpana. Zbog dijelova fotografije koji uslijed "nefleksibilnog" okvira nedostaju, omoti djeluju poput slagalice čije praznine treba nadopuniti promatrač.

Iako se glazbeno više ne može ubrojiti pod ostvarenja novoga vala, omot albuma *Uhvati ritam* (1984.) donosi zanimljivo dizajnersko rješenje i dobar je primjer Ilićeva vizualnoga razmišljanja. Šareno uokvirenim kvadratima različitih formata,<sup>163</sup> Ilić hvata dijelove fotografije koja prikazuje mladu ženu u zamrznutoj plesnoj pozi. Odabirom samo određenih dijelova tijela među kojima ostaje praznina (vanjski omot) ili udvajanjem dijelova fotografije i njihovom izmicanjem u odnosu na predložak (unutarnji omot), Ilić fotografiji vraća sugestiju pokreta upošljavajući oko promatrača koje povezuje razbacane kvadrate i ponovno popunjava izostavljene dijelove. Ime sastava i naslov albuma ukršteni su kao u križaljci.

Možda je najbolji primjer Ilićeva pametnog, "rebusnog" oblikovanja omotnica ploča, njegov angažman na dizajnu albuma Bijeloga Dugmeta *Doživjeti stotu* (1980.). Bijelo dugme je na tadašnjoj sceni bilo primjer suprotnosti novome valu, *mainstream* koji je volio Tito, a Vrdoljak prozvao pastirskim rockom. No, sa zahuktavanjem novovalne scene oko 1980., sastav ciljano mijenja pastirski imidž dugih neurednih kosa i brada i približava se novovalnome imidžu i zvuku. Svaka od triju verzija omotnica za album sadrži fotografiju u boji jednoga dijela tijela istoga modela (gornji dio lica, donji dio lica, grudi), koja se proteže cijelom stranicom naslovnice albuma, dok je u jednom od kuteva kao rebusni ključ dana manja, crno-bijela fotografija ostarjele (stogodišnje?) verzije modela. Na poledini omota se u

---

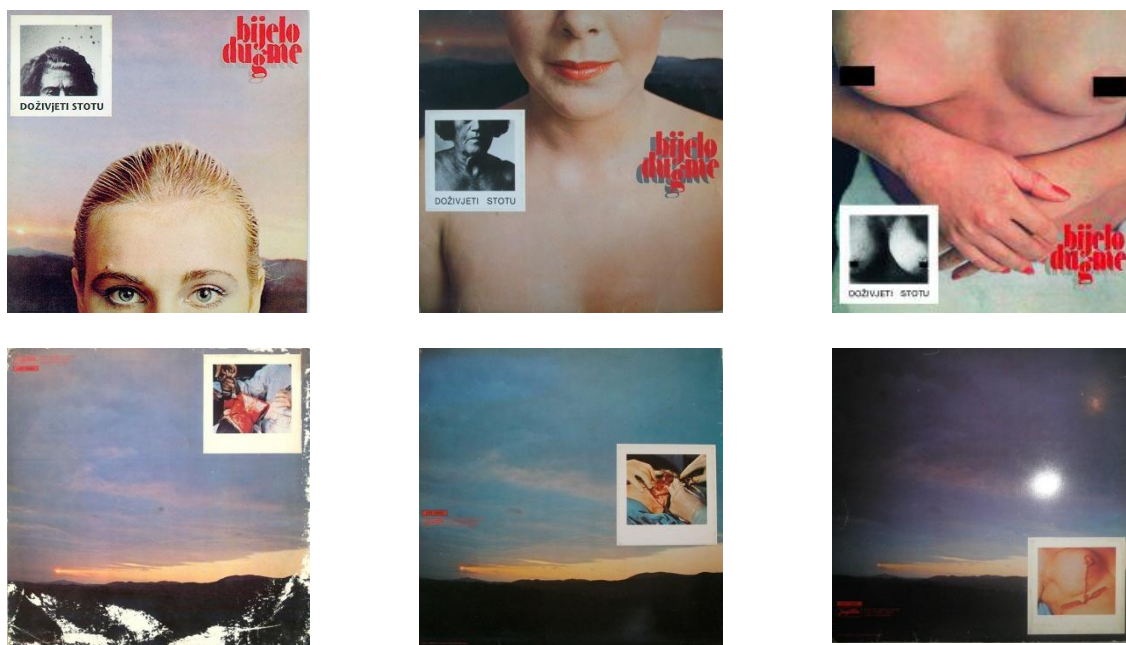
<sup>161</sup> Eskilson, "Postmodernism, The Return of Expression," 347 (moj prijevod).

<sup>162</sup> Konj također podsjeća na protagonista Ilićeva strip-plakata *Shakti* iz 1977. godine.

<sup>163</sup> Parceliranost slike može se također izvesti iz stripovskog jezika. Ilić je često koristio kvadrate različitih dimenzija i formata koji su, poput filmskih kadrova, određenom prizoru pridavali različito značenje.



malom okviru nalazi prikaz estetske operacije pojedinog dijela tijela, koji dovodi u pitanje neprikosnovenost lijepoga i mladoga s naslovnice. U međuzavisnom odnosu nisu samo elementi koji sačinjavaju jednu omotnicu, već i tri verzije albuma koje fizički tvore slagalicu žene.



**Slika 25**  
*Doživjeti stotu*, Bijelo dugme, 1980.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Željko Stojanović  
 (3 verzije omota, naslovnice i poledine)

Plavo i ljubičasto kolorirane fotografije četiriju portretnih glava glazbenika razložene su u niz sitnih kvadratića na naslovnici i poledini omota LP albuma *Osvrni se na mene* novovalnoga sastava Stidljiva ljubičica (1981.). Zavodljiva dinamika ove omotnice postignuta je u slučaju ljubičaste mozaične fotografije izmještanjem pojedinih kvadratića, dok kod plave fotografije svaki kvadratić slijedi vlastitu logiku osvjetljenja. Osim što se takvim postupkom postigao dojam treperavosti i reljefnosti koji sam po sebi lakše plijeni interes promatrača, pažnju produžuje i želja promatrača da ispravi namjerno potkradene greške. I Dejan Kršić i Vinko Barić su s punim pravom primijetili kako se ova omotnica može čitati kao referenca na naslovnu stranu albuma *More songs about buildings and food* grupe Talking Heads (1978.).<sup>164</sup> Ilić dizajnira još dva ovitka za grupu Stidljiva ljubičica: radi se o singlicama *Osvrni se na mene* / *Ostajem sam* i *Volim te* / *Moj prijatelj ide u vojsku* iz 1981. godine. Na omotu singl

<sup>164</sup> Kršić, *Mirko Ilić*, 107; Barić, *Hrvatski punk i novi val*, 218.

ploče *Osvrni se na mene / Ostajem sam* ponovno se nalaze članovi benda, koji su ovaj u put u prostor postavljeni u skladu s naslovima pjesama. Ilić je na dojmljiv način uspio iskoristiti isti prizor fotografiran<sup>165</sup> s dviju strana kako bi dočarao naslove obiju pjesama: na *aversu* prizora se u sjetnom pogledu jedinog lika okrenutog prema promatraču iščitava želja za *osvrtnjem* grupe koja se nalazi u drugome planu, dok kod za 180° izmijenjenog kuta snimanja, isti lik, sada prebačen u drugi plan, *ostaje sam*.



**Slika 26**

*Osvrni se na mene*, Stidljiva Ljubičica, 1981.

Dizajn: Mirko Ilić

Fotografija: Radovan Sređić

**Slika 27**

*Osvrni se na mene / Ostajem sam*, Stidljiva Ljubičica, 1981.

Dizajn: Mirko Ilić

Fotografija: Dražen Kalenić

Princip inverzije korišten kod prethodno analizirane omotnice ponavlja se na mnogim ovitcima koje Ilić dizajnerski potpisuje. Jedan primjer je album *U sredini* grupe Patrola (1981.). Na naslovnoj stranici se ispred članova sastava nalazi fotografija premrežena paralelnim crtama, koja se može smatrati omotnicom ploče u omotnici ploče jer su uz razgolićenu ženu u kvadratni format fotografije smještena i imena izvođača i albuma. Na naličju je situacija izmijenjena pa se na pozadini sada nalazi žena u sugestivnoj pozi, a u kvadratu su prikazani članovi benda. Slična se zamjena događa i kod unutarnjeg omota. Seksualiziran prikaz žene korelira s temama nekih pjesama snimljenih na albumu.<sup>166</sup>

Mirko Ilić je i autor omotnica triju kompilacija izdanih 1981. godine. Na ovitku kompilacije *Svi marš na ples* nalaze se, iznad i ispod imena albuma, ilustracije nogu do razine koljena, a svaka noga uparena je s jednim izvođačem objavljenim na kompilaciji. Različite nogavice s različitim cipelama tako odražavaju raznolikost odjevnih imidža i supkulturalne pripadnosti sastava, koje ujedinjuje plesni karakter albumom predstavljenih pjesama.<sup>167</sup>

<sup>165</sup> Autor fotografija je Dražen Kalenić. Fotografije su naknadno kolorirane.

<sup>166</sup> Primjerice *Do kraja* i *Djevojka sa stanice*.

<sup>167</sup> Više u: Momčilo Rajin: "Estetika pakovanja," u *Drugom stranom: Almanah novog talasa u SFRJ*, ur. David Albahari (Beograd: Istraživačko- izdavački centar SSO Srbije, 1983), 71 i Ninoslava Vićentić, "Omoti za ploče

Ninoslava Vićentić ističe kako Ilić „tačno prepoznaje da je za ovu kompilaciju značajno da poziv na ples bude upućen svima, i pakovanjem koje nudi, odobravajući ukazuje na žanrovski veoma različitu, uglavnom nespojivu, muziku“.<sup>168</sup> Naglašeni potrošački duh ovoga albuma, koji Kršić opisuje kao „tržišno ustoličenje“ novoga vala,<sup>169</sup> prepoznat je, dakle, i u oblikovanju omota. Potpuno je drugačiji senzibilitet kompilacije *Novi val* s pjesmama Prljavoga kazališta, Parnoga valjka, Filma, Azre i Parlamenta. Ponuđeni odjevni imidž je samo jedan: model nosi kožnu jaknu i crne narukvice s metalnim šiljcima, a zatvoreni položaj tijela, s rukama u džepovima, odražava raspoloženje drugačije od onoga na kompilaciji plesnih pjesama.<sup>170</sup> Navedene grupe nisu njegovale jednak odjevni imidž niti je njihov imidž odgovarao prikazanome, ali se na taj način postigao dojam većega bunta i žestine te potpadanja grupa pod jednaki žanr za uniformniju publiku. Omot ima i neke karakteristike časopisa *Polet*: crno-bijelo-crvena obojenost koja je prevladavala na stranicama tiskovine, natpisi u trakicama navedenih boja i smještanje teksta u funkcionalne, ali ispražnjene dijelove fotografije.<sup>171</sup>



**Slika 28**  
*Svi marš na ples!*, 1981.  
Dizajn: Mirko Ilić



**Slika 29**  
*Artistička radna akcija*, 1981.  
Dizajn: Mirko Ilić  
Fotografija: Radovan Sređić

---

novoga talasa kao paradigma popularnog proizvođačkog teksta", u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 15 (2009):185-186.

<sup>168</sup> Vićentić, "Omoti za ploče novoga talasa," 186.

<sup>169</sup> Kršić, *Mirko Ilić*, 108.

<sup>170</sup> Model je bio Dejan Kršić, a autor fotografije je Dražen Kalenić.

<sup>171</sup> U slučaju omota radi se o imenima sastava smještenim u bijele praznine bedževa, a na naslovnica *Poleta* su naslovi tema, o kojima se moglo detaljnije čitati u broju, bili smješteni primjerice unutar prometnih znakova ili u bijelim trakama majice na crte u dvije boje.

Na omotu kompilacije *Artistička radna akcija* Rujana Drakulić u ulozi modela također nosi kožnu jaknu, no naglasak je na majici koja preuzima prepoznatljive elemente Mondrianova slikarstva – crne linije i ravnomjerno bojana polja u osnovnim bojama – kojima se nastavlja na isječak Mondrianove kompozicije u pozadini. Jedan od rijetkih modernističkih citata na omotima jugoslavenskih ploča iz ovoga razdoblja odabran je prema N. Vićentić zbog *diskursa kontrole* i pojačavanja dojma subverzivnosti koji nosi naslov i njegova skraćenica ARA, kao aluzija na Omladinsku radnu akciju (ORA).<sup>172</sup> Ako je plakat za omladinske radne akcije u teoriji trebao prikazivao mlade u radosnom radu i poticati ih na volonterstvo, onda je puka suprotnost tome trebala biti estetizirajuća, na najmanju sadržajnost svedena umjetnost Pieta Mondriana. Osim toga, onaj vid Mondrianove umjetnosti koji ju, prema shvaćanju Clementa Greenberga, čini najviše visokomodernističkom, u dizajnerskom je konceptu omotnice anuliran. Radi se (ne)poštivanju dvodimenzionalne zadatosti medija slikarstva koja je ovdje dokinuta umetanjem modela (prirode) pred reprodukciju "slikarskoga platna". U ovakvoj interpretaciji se Ilićev inverzivni pristup ne zaustavlja na formalnoj igri, već se izvrtanje odvija na temelju konceptualne pozadine i recepcije Mondrianova djela: modernistička konvencija plošnosti "kritizira" se preuzimanjem oglednog primjera utjelovljenja te iste konvencije. Linije obrisa ženskoga modela mjesto su granice između plošnoga i plastičnoga, odnosno mjesto gdje najbolje dolazi do izražaja postmodernistička tenzija nastala istovremenim legitimiranjem nasljeđa modernističke umjetnosti i subverzijom esencijalne joj odrednice. U krajnjoj liniji, samo korištenje Mondrianova slikarstva na omotnici ploče raskršta s još jednim postulatom modernizma – autonomnošću visoke umjetnosti, odnosno autonomnošću pojedinog umjetničkog žanra.

U konačnom je dojmu manje dizajnerski intrigantna omotnica za kompilaciju *Vrući dani i vrole noći* iz 1982. godine. Iako su na albumu okupljeni neki od najpoznatijih novovalnih sastava, odabrane pjesme su vesele naravi i primjerene razbibrigi, pa je i intonacija pakovanja drugačija. Crne i crvene trake s kompilacije *Novi val* ovdje se javljaju u veselijoj plavoj i žutoj varijanti te su nehajno razbacane po stražnjoj strani omota. Ovitak je sastavljen od naslovnica izvornih albuma s kojih pjesme potiču, a potrošački duh neopterećena slušača je naglašen bocom coca-cole, sunčanim naočalama, ružem, slušalicama...

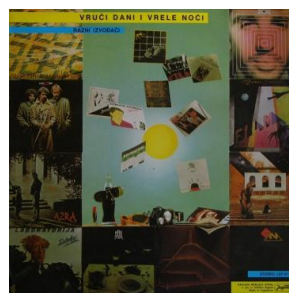
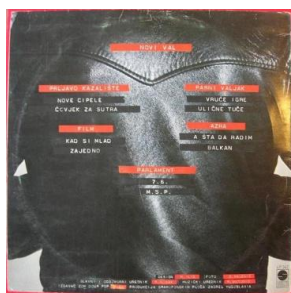
---

<sup>172</sup> Vićentić, "Omoti za ploče novoga talasa," 186.

Predstavljeni omoti čine tek jedan dio Ilićeva angažmana na dizajnu ovitaka vinilnih ploča s kraja sedamdesetih i u osamdesetim godinama, no svejedno pokazuju raznovrsnost Ilićevih pristupa i njegovu domišljatost u vizualizaciji glazbenih albuma. Iako se rješenja za neke omotnice temelje na ilustraciji, poput onih za albume *Prljavo kazalište* ili *Svi marš na ples*, Ilićeva se polazišna zamisao često konkretizira uz pomoć fotografije kojoj pristupa na ludički način i pritom stvara zabavna i inteligentna djela grafičke umjetnosti.



**Slika 30**  
*Novi val*, 1981.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Dražen Kalenić



**Slika 31**  
*Vrući dani i vrele noći*, 1982.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Željko Koprolčec

#### 4.3. Igor Kordej

Igor Kordej je sljedeći predstavnik strip-grupe *Novi kvadrat* koji se kao i Ilić, ali u puno manjem obimu, bavio oblikovanjem omotnica ploča. Za razliku od Ilića koji iskustvo stečeno crtanjem stripa kasnije primjenjuje kod ilustracije različitih medija (omotni knjiga, naslovnice (političkih) časopisa, plakati...), Kordej svjetsku slavu postiže upravo u žanru devete umjetnosti.<sup>173</sup> Po crtačkom senzibilitetu i pripadnosti rock miljeu bio je sličan Iliću, pa stoga s njim često surađuje ili stvara na temelju njegova scenarijskog predloška.<sup>174</sup> Kordejev crtački stil je već za vrijeme djelovanja *Novoga kvadrata* dosegao zrelost i prepoznatljivost rukopisa, a stilski kontinuitet se kod Kordeja može pratiti i na uzorku omotnica ploča koje dizajnira. Za razliku od Ilića koji kod oblikovanja ploča često koristi fotografiju kao osnovnu sirovinu za preradu u dizajnersku ideju, Kordej se ponajviše oslanja na ilustraciju.

Od ostalih omotnica se ponešto razlikuje konceptualno rješenje za album Parnoga valjka *Glavom kroz zid* (1977.). Crtež s naslovnice, koji jedino po standardiziranim

<sup>173</sup> O Kordejevu svjetskome renomeu dovoljno govori njegova suradnja s gigantima stripovskoga izdavaštva poput Marvela i DC Comics-a te odlikovanje Vitežom reda umjetnosti i književnosti od strane Ministarstva kulture Francuske (2013).

<sup>174</sup> Primjer je strip album *Metro*.



dimenzijama daje naslutiti da se radi o omotnici ploče, prerasta u priču koja na četiri stranice omotnice interpretira naslov albuma. Naoko bezbrižni ton albuma i tekstovi koji opjevavaju ljubavne zavrzlake (*Lutka za bal*, *Djevojke*, *Dixie za pravog gazdu*) ne uklapaju se u prizor mračnoga nagovještaja s naslovnice. Ipak, osim što se na albumu nalaze i dvije pjesme sporijeg tempa (*Crni dani* i *Noć*), on je okončan pjesmom *Čovjek čovjeku vuk je* (*Priča sa zapadne strane*) koja, pesimistička u svom pogledu na život, traži sreću onkraj ove stvarnosti, u sanjama. Ta pjesma je zasigurno bila inspiracija za vučju šapu s naslovnice i mogla bi se, iako sa zadržkom, tumačiti kao opravdanje pomalo znanstveno-fantastičkog ozračja omota u cjelini. Ruka s naslovnice, leđa na čijim su neravninama ispisani tekstovi pjesama te lice koje probija imaginarni zid svjedoče o Kordejevu interesu za anatomiju, odnosno facijalnu ekspresiju.<sup>175</sup> Interes za realističkim prikazom ljudskoga tijela vidljiv je i na albumima *Duboko u tebi* (Laboratorija, 1982.), *Ritam strasti* (Boa, 1982.), *Ljubav i moda* (Đavoli, 1986.) i *Sunce sja* (Jura Stublić & Film, 1987.).



**Slika 32**  
*Glavom kroz zid*, Parni Valjak, 1977.  
 Dizajn: Igor Kordej

Na albumu *Duboko u tebi*, na kojem surađuje s Ilićem, također poseže za repertoarom znanstvene fantastike u prikazu dvaju ženskih bića koja zavode nacrtanoga muškarca. Sličan stil uočljiv je i na omotnici albuma *Ritam strasti* koju Glavan izdvaja kao jednu od najboljih Kordejevih ostvarenja u području dizajna omota ploča.<sup>176</sup> Osim što poza žene sugerira strast kao temu albuma, njen izgled dobro žanrovski predstavlja primjesu *synthpopa* karakterističnu za Bou.

<sup>175</sup> Više o klasičnome crtačkom tretmanu ljudskoga tijela u: *Strip u Hrvatskoj*: Igor Kordej, r. Irena Jukić Pranjić, Umjetnička organizacija Anima za HRT, Hrvatska, 2014., 3:47- 4:40.

<sup>176</sup> Glavan, "Kako zaštita od prašine."



**Slika 33**  
*Ritam strasti*, Boa, 1982.  
 Dizajn: Igor Kordej  
 Fotografija: Pero Kvesić i Luka Mjeda

Omot albuma za *Sunce sja* nastavlja se na ranije korištenu vizualnu reprezentaciju grupe Film: radi se o svojevrsnoj ilustriranoj verziji fotografije Luke Mjeda koju je Ilić koristio u oblikovanju ovitaka za singl *Mi nismo sami / Ti zračiš zrake kroz zrak* (1983.) i dugosvirajuću ploču *Sva čuda svijeta* (1983.) Kordej preuzima glavne motive motocikla te Stublića i djevojke, koje razdvojene smješta na osunčanu obalu plaže. Na taj je način stvoreno potpuno drugačije ozračje omotnice od onoga koje prevladava na noćnom snimku motora s upaljenim svjetlom i djevojkom u Stubličevu naručju. Ista logika je primijenjena na još jednu omotnicu ploče grupe Film koju dizajnira Kordej, a koja se više ne ubraja u novovalna izdanja. Radi se o omotnici albuma *Zemlja sreće* (1989.) koja se ovaj put sadržajem bazira na fotografiji Dražena Kalenića u Ilićevu oblikovanju naslovnice albuma *Novo! Novo! Novo! Još jučer samo na filmu a sada i u vašoj glavi* (1981.). Stublić s tranzistorom na ramenu evocira radnju pjesme *Neprilagođen* i *Radio ljubav*, a djevojka u njegovom zagrljaju je vrlo vjerojatno utjelovljenje *Moderne djevojke*. I dok su sve četiri stranice Ilićeva omota tamne i rekreiraju noćnu gradsku atmosferu, kako onu uličnu (potez Masarykove ulice prema legendarnoj Zvečki i kazalištu), tako i onu koja je vladala u barovima (zabavni aparati za video-igre<sup>177</sup>), ilustrirana Kordejeva reinterpretacija ponovno je smještena u osunčano, morsko podneblje sugerirajući sasvim drugačiju atmosferu albuma. Ovaj kontrast između omota ploča za grupu Film koje dizajnerski potpisuje Ilić i onih koje potpisuje Kordej, nije proizašao samo iz

<sup>177</sup> Sead Alić generaciju novoga vala opisuje kao generaciju elektroničkih podražaja: uz televiziju i radio u privatnim prostorima, u javnim prostorima poput barova često su bili prisutni džuboksi (aparati koji su demokratizirali slušanje glazbe) i fliperi (zavodljivi zbog simultanih zvučnih, vizualnih i taktilnih podražaja). Alić stoga kaže i kako su „[e]lektroničke igračke flipera i džuboksa bile sredstvo dodatnog doziranja elektroničkih impulsa kod izlazaka u klubove, kafiće, birtije“. Zanimljivo je da se fliper javlja kao protagonist spota grupe Film za pjesmu *Boje su u nama*, s albuma *Sva čuda svijeta* (1983.). Šarena svjetla flipera u spotu vizualna su metafora za riječi teksta pjesme. – Sead Alić, "Aula est pro nobis," u *Novi val i filozofija*, 96.

**Slika 35**  
*Sva čuda svijeta*, Film, 1983.  
Dizajn: Mirko Ilić  
Fotografija: Luka Mjeda

**Slika 37**  
*Novo! Novo! Novo!...*, Film,  
1981.  
Dizajn: Mirko Ilić  
Fotografija: Dražen Kalenić

<sup>178</sup> S obzirom na to da je Kordej često radio prema Ilićevu scenariju, može se pretpostaviti da je njemu prepušten crtački izvedbeni dio, dok je ideja o izmjeni pozadine na prizoru omotnice iz bijele u crnu boju bila Ilićeva. Na taj je način jednostavnom intervencijom stvoren dojam protoka vremena, a budući da su kazaljke na uličnom satu ostale nepomaknute, leđima okrenuti lik bio je heroj ulice na jedan dan.

63



kadriranja i krupnih planova koji, ispuštajući na neko vrijeme širu sliku, povećavaju strah od onoga što će povratkom u ukupnost radnje uslijediti (ruka na kvaci, ruka na telefonu, ispuštena telefonska slušalica) ili ponirući u psihologiju likova pokušavaju prenijeti njihove osjećaje (detalji prestrašenih lica). Osim toga, koristi ekstremne rakurse koji pripomažu dezorijentirajućem dojmu te ekspresivne crno-bijele kontraste i kadrove nastale u protusvjetlu. Zanimljivo je da se u svim stripovima izuzev *Maljčika* kao sredstvo prenošenja teksta javljaju posrednički mediji poput novina, televizijskog ekrana ili telefona. Stihovi tako bombardiraju s naslovnica novina ili dopiru s televizora, a gomilanje takvih podražaja kojima su likovi u stripu i čitatelji izloženi stvara dojam višeglasja i nehotičnog zaprimanja zvuka kakvo se događa kod slušanja glazbe. Upotreba telefona pak podebljava osjećaj nedorečenosti zbog nemogućnosti čitanja/prisluškivanja onoga što se nalazi s druge strane linije.



Slika 38

Tabla iz stripa *Ona se budi*, Igor Kordej, 1981.



Slika 39

Tabla iz stripa *Krokodili dolaze*, Igor Kordej, 1981.

Strip koji Kordej razvija na temelju teksta pjesama nije tek pokušaj davanja ilustrirane pozadine riječima, već se često radi o osebujnoj viziji pjesme koju potom pretače u kratku stripovsku priču. Dramatično kadriranje obično proizlazi iz dramatičnosti radnje kojoj Kordej u svojim stripovima teži, pa su tako i njegovi likovi u albumima *Stranac* i *Metro*<sup>180</sup> često dovedeni u apsurdne situacije te se nalaze u bijegu pred nečime ili nekime. Košmarni tekst pjesme *Krokodili dolaze* Električnoga orgazma, koji postavlja više pitanja nego što daje odgovora i čiji stihovi povremeno prelaze u krikove, senzibilitetom je odista blizak Kordejevima stripovskim interesima. Zanimljivo je i da tri (*Jeste li vidjeli djevojčice*, *Ona se*

<sup>180</sup> Album *Stranac* nastaje od 1979. do 1980., a *Metro* od 1981. do 1983.

*budi* i *Mirno spavaj*) od šest pjesama koje Kordej ilustrira dijele temu djevojačke seksualnosti. Buntovnost i emancipacija djevojaka ipak puno snažnije dolaze do izražaja u vizualnim prikazima obnaženih tijela žena nego u tekstovima prema kojima su stripovi rađeni.

#### **4.3.1. Tri primjera vizualizacije pjesme *Maljčiki*: Kordej, Miljković & Dimitrijević i Trenc**

Kako primjećuje Zoran Đukanović, strip za *Maljčike* nema medijsku nadgradnju karakterističnu za ostatak Kordejevih tadašnjih stripova.<sup>181</sup> Osim toga, *Maljčiki* imaju i puno slabiju narativnu strukturu: manji je udio originalnog Kordejeva scenarija te su prizori manje uzročno-posljedično vezani. Drugim riječima, Kordej u ovom stripu nije uspio ispričati paralelnu priču o pjesmi koja seže izvan samoga teksta pjesme, ali je svejedno vlastitim stripovskim jezikom dočarao tvorničku atmosferu iz tekstualnog predloška *Idola*. Gornji i donji rakursi korišteni u kadrovima stripa ovdje nemaju ulogu pojačavanja napetosti, već u socrealističkoj maniri naglašavaju snagu i gordost radnika. Socrealistička ikonografija dolazi do izražaja i u spotu koji su režirali Boris Miljković i Branimir Dimitrijević: u praznom bijelom studiju članovima *Idola* pridružili su se likovi varioca i rudara odjeveni u pregače i sa šubarama, dok se u nekoliko kadrova javljaju mladić s čekićem i djevojka s maramom na glavi u kojima Natalja Kyaw prepoznaje aluziju na skulpturu *Radnik i kolhoz-seljanka* Vere Ignateve Muchine.<sup>182</sup> Ključ za pronalaženje uzora u skulpturi leži u zamrzavanju određenih poza koje mladić i djevojka zauzimaju, no s obzirom da se ne radi o pozama identičnima onima na spomenutom socrealističkom spomeniku, reference se mogu tražiti i u ostalim spomenicima ili plakatima sličnoga karaktera ili, generalno, u estetici totalitarističke propagande.<sup>183</sup> Ipak, da se radi o ruskom kontekstu jasno je već iz naslova pjesme koji preveden s ruskog znači dječaci. Tu je potom i strofa otpjevana na ruskom, kao i ćirilicom ispisano ime Vladimira Majakovskog i dio znaka srpa i čekića. Kyaw stoga zaključuje kako se

---

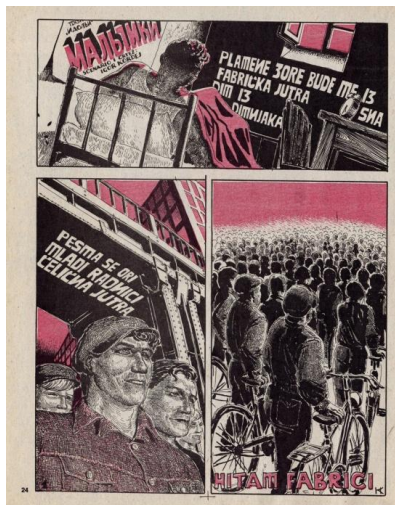
<sup>181</sup> Igor Kordej, *Post scriptum 26 - Ne, to nije maska harlekina* (2), intervjuirao Zoran Đukanović, *Strip vesti*, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 19. 8. 2015.

<http://www.stripvesti.com/arhiva/sv-290.htm> (Cjelovit intervju izvorno objavljen u YU strip magazin. br. 74, Beograd, 1985.)

<sup>182</sup> Kyaw, "*Računajte na nas*," 96.

<sup>183</sup> Muškarac koji u ispruženoj ruci drži baklju mogao bi jednako tako biti aluzija na izgublenu skulpturu *The Torch Bearer / The Party* Arna Brekera koja je stajala na ulazu u Hitlerovu berlinsku Kancelariju Reicha.

preko parodiranja socijalističke radne etike u staljinizmu, kritizira „socijalizam u celosti i time ideološka osnova socijalističke Jugoslavije“.<sup>184</sup>



**Slika 40**

Tabla iz stripa *Maljčiki*, Igor Kordej, 1981.



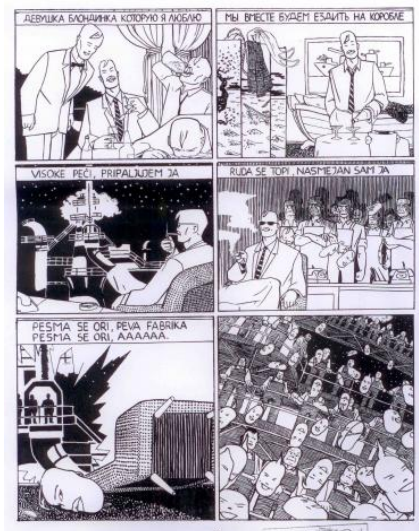
**Slika 41**

Kadar iz spota *Maljčiki*, Miljković & Dimitrijević, 1980.

Treći primjer vizualizacije pjesme *Maljčiki* jest strip Milana Trenca objavljen 1981. u *Studentskom listu* (br. 784). Stihovi pjesme preraspodjeljuju se u stripu na kadrove koji prate dvije skupine ljudi: tvorničke radnike u kutama te (partijske) uglednike koji ubiru plodove njihova rada. Osim što je u kontrast dovedena proizvodnja radnika s potrošnjom i razonodom visokopozicioniranih likova, u prvom dijelu stripa upadljiv je širok, nepromjenjiv osmijeh radnika koji ne im ne silazi s lica niti kada jedan preko drugoga padaju s bicikla dok se pri rubu kadra udaljava luksuzno sredstvo prijevoza, automobil kojim putuje partijski uglednik. Za razliku od veselih radnika, uglednik je najčešće ozbiljan i iz daljine promatra žetvu ili zahuktalu tvornicu. Prevrat koji na likovnom nivou raspliće parodijsko tkanje pjesme događa se u jednom od posljednjih kadrova stripa u kojem disonanca slike i teksta („ruda se topi, nasmejan sam ja“) najbolje dolazi do izražaja: radnici skidaju varilačke/„nasmejane“ maske i namrgođenih lica prijeteće stoje iza leđa uglednika zavaljenog u naslonjač. Maske koje radnici slavodobitno bacaju s lica u posljednjem kadru nedvojbeno upućuju na hinjenu sreću i neiskrenu ornost radnika opjevanu u pjesmi. U tom razotkrivanju prave prirode stvari sastoji se britkost Trencova stripa, dok Kordejev strip i spot Dimitrijevića i Miljkovića ostaju na razini manje angažirane, zaigrane parodije koja prateći atmosferu pjesme ne nudi direktniji kritički komentar ironijski opisane situacije u pjesmi. Ono što je pak zajedničko svim trima

<sup>184</sup> Kyaw, "Računajte na nas," 97.

viđenjima pjesme *Maljčiki* jest (likovna) intertekstualnost koja poseže za repertoarom socrealističkog/totalitarističkog načina uobličavanja stvarnosti, naglašavajući kako je uvijek posrijedi tek dehistorizirajuća stilska i površinka "tekstualnost".



**Slika 42**  
Tabla iz stripa *Maljčiki*, Milan Trenc, 1981.

#### 4.4. Bachrach & Krištofić

Umjetnički i bračni par, Sanja Bachrach Krištofić i Mario Krištofić, svojim su dizajnom također zadužili hrvatsku povijest oblikovanja omotnica vinilnih ploča. Dizajn omota albuma *Sjaj u tami* grupe Dorian Gray (1983.), čija je kvaliteta često bila izdvajana,<sup>185</sup> nije donijela omotnici povlašteno mjesto samo u konkurenciji likovnih rješenja gramofonskih ploča,<sup>186</sup> već je obilježila i cjelokupno stvaralaštvo autorskog dvojca. U prilog tome govori i izložba *Dorian Gray - Sjaj u tami* održana u Tvornici kulture (2013.) koja je za okosnicu imala upravo omot o kojem je riječ.<sup>187</sup> Iste je godine pod nazivom *Izložba prijedloga omota*

<sup>185</sup> Glavan omot izdvaja kao paradigmatički u povijesti hrvatskog oblikovanja omota rock-ploča, a Kostelnik ga uvrštava među najboljih 13 omota albuma novoga vala. – Glavan, "Kako zaštita od prašine."; Kostelnik, "Najbolji omoti novog vala," 46.

<sup>186</sup> „Omoti za LP ploče grupa Denis Denis i Dorian Gray proglašeni su dizajnom godine po ocjeni kritičara časopisa Džuboks i Rock 1984. godine.“ – "Bachrach & Krištofić 1978 - 2012," *Institut hrvatske glazbe*, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 5. 6. 2012.

<http://www.ihg.hr/sva-lica-glazbe/bachrach-kristofic-1978-2012-83>.

<sup>187</sup> Izložba je postavljena povodom proslave trideset godina karijere Massima Savića, a predstavila je prijedloge fotografija za omot albuma *Sjaj u tami*, kao i i isječke iz novina koji su govorili o sastavu ili omotu ploče te reprint fanzina iz 1983. Autori izložbe su Bachrach & Krištofić.

grupe *Dorian Gray*, 1982./83. održana i u prostoru *Ekstenzije* zagrebačkog MSU-a, u sklopu multimedijalne tribine o hrvatskom rocku. Naziv potonje izložbe svjedoči o činjenici da su Bachrach i Krištofić na omotu ploče radili skoro jednu godinu. No, na neki je način taj omot počeo nastajati i prije početka fotografskih snimanja, utjecajem koji je par izvršio na glazbeno usmjerenje sastava. Zahvaljujući upravo fluktuirajućem i živom prostoru SC-a, Bachrach i Krištofić su upoznali članove Dorian Graya koji su tamo održavali probe. Sami ljubitelji autora poput Davida Bowieja, Roxy Musica ili Joy Divisiona, za koje Sanja Bachrach Krištofić ističe kako su imali „neraskidivu vezu vizualnog identiteta i glazbe“, <sup>188</sup> prenijeli su i na mladi sastav dio svoga glazbenoga svijeta. <sup>189</sup> Na naslovnici omota se uz Massima Savića i Branka Terzića javlja i Sanjin lik. Odabir fotografije na kojoj je pozirala i sama autorica govori o tome kako je autorskom tandemu bilo puno važnije pronaći fotografiju koja će imati veću estetsku vrijednost, nego slijediti konvencije fotografskog prikazivanja isključivo članova sastava (i publike u slučaju koncertnih izdanja). Osim toga, omotnica odražava i principe njihova stvaralaštva u kontekstu "čiste umjetnosti". Bachrach & Krištofić u to vrijeme rade fotografske serije čija je poveznica akt, no iako su na početku oboje pozirali pred kamerom (npr. serija *Soba*, 1982.), uskoro dolazi do jasnije podjele zadataka unutar para pa Mario fotografira, a Sanja je model te likovno intervenira u nastale fotografije (npr. serija *Lift i soba*, 1982.) i dizajnira u slučaju projekata komercijalne prirode. Ipak, potrebno je naglasiti kako su oboje prisutni u svim fazama nastajanja djela. <sup>190</sup>

Sanja Bachrach-Krištofić sama detektira uzore koji su utkani u vizualni jezik omotnice referirajući se na umjetnike koji su utjecali na njihov ukupni stilski izražaj (Urs Lüthi, Luciano Castelli, Salomé) te na specifične uzore iz glazbenog svijeta poput ranog Iggyja Popa te omotnica albuma Rolling Stonesa *Love You Live* (1977., dizajn: Warhol) ili *Scary Monsters*

---

<sup>188</sup> "Bili smo sigurni da bandom Dorian Gray možemo promijeniti svijet," *Večernji list*, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 6. 2. 2013.

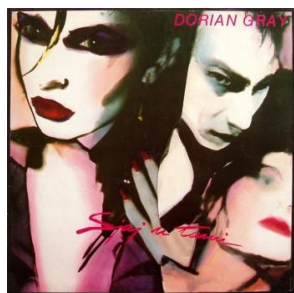
<http://www.vecernji.hr/glazba/bili-smo-sigurni-da-bandom-dorian-gray-mozemo-promijeniti-svijet-506812>

<sup>189</sup> Sanja Bachrach-Krištofić kaže kako se njihov utjecaj, osim u doprinosu pri promjeni zvuka sastava, ogledao i u promjeni postave sastava: nagovorili su Massima Savića da s mjesta gitarista prijeđe na mjesto pjevača. – Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 50.

<sup>190</sup> Sanja Bachrach-Krištofić naglašava kako se ne radi o tradicionalnoj podjeli na muškog fotografa i ženski model, već se, s obzirom na to da se Mario Krištofić profesionalno bavio fotografijom i na poteškoće kadriranja kad se oboje nalaze pred objektivom, pokazalo praktičnim podijeliti uloge. – Više u: Sandra Križić Roban, "Dvostruka igra (Nothing Else Matters)", u *Bachrach & Krištofić*, ur. Sandra Križić Roban i Bachrach & Krištofić (Zagreb: Fortuna, 2008), 10-14.



Davida Bowieja (1980., dizajn: Brian Duffy i Edward Bell).<sup>191</sup> Fotografski opus Ursa Lüthija i Luciana Castellija karakterizira sklonost performativnoj autoportretnoj transvestiji i rodna dekonstrukcija u obliku naglašeno androginih snimaka. Scensko "preoblačenje" i izmjena identiteta bili su bliski i autorima koje su cijenili kao glazbenike (Mick Jagger, David Bowie, Brian Eno) i čiji su omoti ostavili traga i na dizajnu umjetničkog dvojca. Upravo je Massimov potencijal za kameleonsko igranje različitih uloga pridonio plodonosnoj suradnji s umjetničkim parom.



**Slika 43**  
*Sjaj u tami*, Dorian Gray, 1983.  
Dizajn: Bachrach & Krištofić



**Slika 44**  
*Scary Monsters*, David Bowie, 1980.  
Dizajn: Edward Bell  
Ideja za dizajn: Brian Duffy, David Bowie



U usporedbi omotnice za LP album *Sjaj u tami* s gore spomenutim albumima Davida Bowieja i Rolling Stonesa zaista se mogu primijetiti sličnosti, među kojima se najviše ističe tipografsko rješenje prisutno na sve tri omotnice: radi se o rukom ispisanom tekstu na granici vezanog pisanog pisma i kurentnih slova.<sup>192</sup> Prema prvoj je zamisli tipografsko rješenje za ovitak albuma *Sjaj u tami* trebalo biti prepušteno nekome drugom, no na kraju Bachrach & Krištofić sami izrađuju slova.<sup>193</sup> Spoj rukom bojane fotografije i rukom ispisanog teksta ponovit će se i u dizajnu singlova koje autorski par dizajnira za grupu Dorian Gray (*Sjaj u tami*, 1983. i *Monstrum pored sna*, 1984). Takvo poosobljavanje fotografskih reprodukcija je unosilo umjetničku notu u omotnice sastava koji se žanrovski mogu opisati kao art-rock. U slučaju dizajna za grupu Dorian Gray, omote ploča treba sagledavati u

<sup>191</sup> Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 50.

<sup>192</sup> S izuzetkom natpisa Dorian Gray i Rolling Stones.

<sup>193</sup> U trenutku dovršavanja omota imali su na raspolaganju samo dva načina dizajniranja slova, odnosno tekst ispisan pisačom mašinom ili rukom. Rukopis biraju kao dizajnu estetski primjerenije rješenje. – Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 50.

kontekstu osmišljenog oblikovanja vizualnog identiteta grupe (kroz plakate, flyere, fanzin<sup>194</sup>) i zbog toga u konstanti likovnog izraza ne treba tražiti preklapanja između naslova albuma/ pjesama i primijenjenoga dizajnerskog rješenja. Snažna korelacija tekstualnog/konceptualnog i likovnog se može pronaći u narcisoidnom, opetovanom fotografskom hvatanju erotične ljepote koja je i tema romana Oscara Wildea čije ime nosi sastav.<sup>195</sup>

Vizualni identitet grupe Denis & Denis također se formirao pod dizajnerskom palicom para Bachrach & Krištofić. Iako se koriste istim osnovnim sastojkom pri stvaranju omotnice – koloriranom fotografijom – putena ljepota na omotnicama *synthpop* grupe Denis & Denis ipak se razlikuje od one hladne i kontemplativne ovjekovječene na fotografijama članova sastava Dorian Gray. Identitet grupe nije bio prožet erotičnošću samo na nivou omota ploča, već je ona bila prisutna u nastupu Marine Perazić. Dva komentara autorice omotnice grupe Denis & Denis ukazuju na nemogućnost svođenja diskursa o dizajnu omotnica ploča na njene stilsko-morfološke karakteristike. U intervjuu danom 1985. u časopisu *Rock*, Sanja ističe kako je suradnja s grupom bila neplanirana, a na konačni su izgled prvoga omota za sastav utjecale i želje Siniše Škarice te Marine Perazić.<sup>196</sup> To pokazuje kako dizajn ponekad zbog svoje komercijalne naravi postaje kompromis između dizajnera i naručitelja. Druga opaska se odnosi na još jedan aspekt dizajna koji se tada nalazio van direktnog utjecaja dizajnera, odnosno na tehnološke uvjete i ograničenja tiska. Sanja komentira odstupanja do kojih je došlo pri otiskivanju originalne ideje za ovitak albuma *Ja sam lažljiva* (1985.): boje nisu ispale kako su prvotno zamišljene, slova nisu dobro izrezana, a slika na posljednjoj strani je krivo okrenuta.<sup>197</sup> Širi spektar korištenih boja i jarči tonovi odvojili su ovu omotnicu od vizualnih rješenja za grupu Dorian Gray. Autorski potpis kolorirane fotografije Bachrach &

---

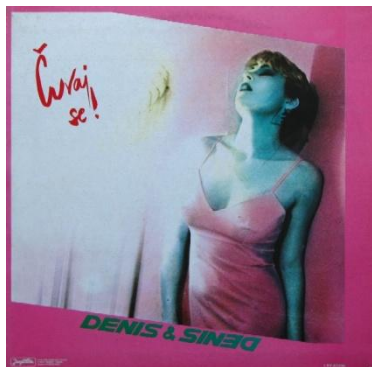
<sup>194</sup> Na naslovnici fanzina iz 1983. nalazi se crno-bijela fotografija *Skok* iz 1982. na kojoj je model Sanja, a koja zbog intervencija na fotografiji te pojačanog crno-bijelog kontrasta čini Sanjin lik neprepoznatljivim i androgini.

<sup>195</sup> „Željeli smo uhvatiti onaj dio lika Dorian Graya koji je iza maske ljepote: ljepotu koja se raspada i hladnokrvnost osobe koja misli samo na sebe.“ – "Bili smo sigurni da bismo Dorian Gray."

<sup>196</sup> Iz Sanjinog odgovora se ne može sa sigurnošću zaključiti radi li se o omotu prvoga singla *Program tvog kompjutera / Noć* (1984.) ili omotu prvoga LP albuma *Čuvaj se*. – "Sanja Bachrach (& Mario Krištofić): Žalimo što nismo uradili omot Partibrejkersima," *Yugopapir*, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 31. 3. 2015. <http://www.yugopapir.com/2015/03/sanja-bachrach-mario-kristofic-zalimo.html> (Izvorni članak *Klasične fotografije je bilo previše* objavljen u časopisu *Rock*, br 78, 1985).

<sup>197</sup> Ibid.

Krištofić koriste na još pokojem albumu koji nema dotičnih točaka s novovalnom scenom (*Sve najbolje* – Oliver Mandić, 1987. ili *Obojeni snovi* – Boris i Noćna straža, 1989).



**Slika 45**  
*Čuvaj se*, Denis & Denis, 1984.  
Dizajn: Bachrach i Krištofić  
(poledina omota)



**Slika 46**  
*Ja sam lažljiva*, Denis & Denis, 1985.  
Dizajn: Bachrach & Krištofić

Za početke fotografsko-dizajnerske karijere autorskog tandema značajnu je ulogu imao Studentski centar u Zagrebu. To bilo je to mjesto koje je odašiljalo kreativne poticaje te potom izlagačkim programom predstavljalo stvaralaštvo tandema koje je u nekoj mjeri obilježilo. Bachrach & Krištofić su prvu izložbu održali u Galeriji SC, a Glavan piše i kako je dugogodišnji voditelj Galerije, Vladimir Gudac, imao sluha za umjetnost koja je nastajala u prepletu s rock-glazbom pa je stoga sustavno prezentirao rad Bachrach & Krištofić.<sup>198</sup> Usto je par sa SC-om surađivao kod grafičkog oblikovanja promotivnog materijala. I plakat *Polet Platz* i prvi broj *Akcenta*, mjesečnog glasila SC-a, baziraju se na prerađenoj fotografiji na kojoj se ponovo kao model javlja Sanja. To nas dovodi do još jednog isticanog obilježja stvaralaštva Bachrach & Krištofić, a to je premrežavanje profesionalne i privatne sfere.

## 5. Fotografija i novovalni dizajn

Smatra se da i dizajn i fotografija, koja je nerijetko polazišna točka likovnog rješenja omota ploče, služe vizualnoj predodžbi zvučnog zapisa pohranjenog na gramofonskoj ploči, a kao jedan od kriterija valorizacije dizajnerskog rješenja u pitanju uzima se homologija vizualne i glazbene poruke. Međutim, odnos vizualne reprezentacije i glazbenog izričaja je dvosmjernan i prvo može utjecati na doživljaj drugog. To je posebice značajno na relaciji jugoslavenske novovalne glazbe i "novovalne" fotografije prisjetimo li se da je *Polet* pomogao iznjedriti novovalnu scenu i da je "poletovska" fotografija nakon redizajna pod

<sup>198</sup> Darko Glavan, "Rock glazba u Galeriji SC," u *Galerija Studentskog centra: 40 godina*, 91-92.



vodstvom Gorana Trbuljaka<sup>199</sup> uvelike doprinosila stvaranju imidža grupa. U kontekstu važnosti utjecaja imidža na recepciju glazbe umjetnika i njihov sveukupni doživljaj, zanimljiv je i primjer Dragana Papića koji je fotografijama<sup>200</sup> i grafitima najavio umjetnički projekt Dečaci koji će se kasnije preimenovati u Idole. Stvaranje imidža je, dakle, prethodilo glazbenoj produkciji.

O Poletovim fotografijama i specifičnostima poletovske fotografije već je dosta pisano i neupitan je značaj fotografije za vizualni identitet novoga vala (Markita Franulić će Poletovu fotografiju nazvati likovnom inačicom novoga vala<sup>201</sup>), no ovo će se poglavlje baviti stranicama omota ploča s dizajnerskim težištem na fotografiji što će u prvom dijelu poglavlja uključiti i protagoniste novinske Poletove fotografije. S obzirom na to da su u dosadašnjem tekstu već spomenute i obrađene omotnice ploča čije je osnovno izražajno sredstvo fotografija (primjerice autorska i režirana fotografija tandemom Bachrach & Krištofić), ali i s obzirom na isprepletenost fotografije i dizajna u oblikovanju omotnica, želim naglasiti da je svrstavanje određenih omotnica ili autora u ovo poglavlje jednim dijelom proizvoljno i da će se ovisno o potrebi fokus proširiti i na neke druge aspekte u oblikovanju.

Od fotografa koji su objavljivali u Poletu svoj doprinos oblikovanju omota punk i novovalnih ploča dali su Dražen Kalenić, Milislav Mio Vesović, Andrija Zelmanović, Danilo Dučak, Jasmin Krpan, Siniša Knaflec i Goran Pipo Pavelić. Od navedenih, brojem fotografija na omotima ploča jugoslavenskog/hrvatskog punka i novoga vala prednjači Dražen Kalenić koji je često surađivao s Mirkom Ilićem, te su stoga neke omotnice već prethodno opisane. Fotografija, koja se može naći na bilo kojem dijelu vanjskoga ili unutrašnjega omota, može biti podređena dizajnerskom i/ili ilustratorskom rješenju, a može biti temeljni dio stranice

---

<sup>199</sup> Goran Trbuljak dolazi na mjesto grafičkog urednika *Poleta* 1978. godine i tada dolazi do prelaska s tehnike knjigotiska na dvobojni offset tisak koji je omogućio veću kvalitetu reprodukcije fotografije, ali i do izjednačavanja značaja teksta i fotografije. - Usp. Markita Franulić, "Poletova fotografija - deset godina kasnije," *Život umjetnosti*, br. 45-46 (1989): 44 i Markita Franulić, "Pečat vremena: Poletova mitologija grada," *Matica hrvatska*, zadnji pristup 11. 3. 2016.

<http://www.matica.hr/vijenac/265/Pe%C4%8Dat%20vremena/>.

<sup>200</sup> Slavko Timotijević smatra da je Dragan Papić „autentični predstavnik punka i novog talasa u fotografiji“ jer je uveo određene fotografske punk i novovalne estetske kodove poput kadriranja s ciljem psihičkog portretiranja fotografiranih te sklonosti bilježenju pokreta i agresivnosti punk i novovalnih izvođača – Slavko Timotijević, "Novotalasna fotografija u rok-ključu," u *Drugom stranom. Almanah novog talasa u SFRJ*, 53.

<sup>201</sup> Franulić, "Poletova fotografija," 45.

omota. Na omotnicama čiji dizajn potpisuje Ilić, poput onih za grupe Stidljiva ljubičica, Aerodrom ili Patrola, Kalenićeve su fotografije uklopljene u Ilićevo oblikovno rješenje i često naknadno obrađene (izrezane i/ili kolorirane), dok većina fotografija čiji je pravokutni format fotopapira ispoštovan u otisku na omotnici prikazuje upravo članove sastava. Te fotografije dijele određene karakteristike, a radi se ponajprije o načinu smještanja subjekata u prostor (kadra) i karakterističnim pozama koje glazbenici zauzimaju. Kalenić obično koristi srednji plan s glazbenicima koji zauzimaju većinu kadra u kojem različiti položaji tijela, različita usmjerenost pogleda i nesvrstavanje glazbenika pravocrtno na istu liniju pridonosi dinamičnosti samoga snimka. Međutim, osim kompozicijske promišljenosti, i razmještaj fotografiranih i poze koje zauzimaju čine dio semiotičke poruke. S obzirom na to da fotografija nikad nema samo denotativnu vrijednost, očitim poziranjem ističe se samosvjesnost izvođača, dok ruke u džepovima, prekrižene iza leđa, stisnutih šaka ili jedna preklopljena preko zapešća druge upućuju na beskompromisnost stava i stanovitu dozu rezerviranosti rock-izvođača. Osim što se putem namjerne stroge bezizražajnosti lica i položaja tijela ostvaruje distanca s promatračem i doprinosi auri mističnosti koja glazbenike čini nedokučivima, krutost tijela i fiksiranost pogleda, kao i (zamišljeni) pogled koji seže izvan okvira kvadra, upućuju na refleksivnost i intelektualnost izvođača.<sup>202</sup> Usto, odluka da svi glazbenici ne gledaju u istom smjeru podcrtava individualnost članova grupe, dok ih odjevna stilska usklađenost predstavlja kao dio kolektiva.



**Slika 47**  
*City Kids, Steam Roller / Parni Valjak*, 1980.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Dražen Kalenić  
 (poledina omota)



**Slika 48**  
*Novo! Novo! Novo!..., Film*, 1981.  
 Dizajn: Mirko Ilić  
 Fotografija: Dražen Kalenić  
 (unutrašnji omot)



**Slika 49**  
*Boa, Boa*, 1982.  
 Dizajn: Zoran Bodrožić  
 Fotografija: Dražen Kalenić  
 (unutrašnji omot)

<sup>202</sup> Pokret bi, s druge strane, stavio naglasak na oslobođenost tijela. – Usp. David Machin, *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text* (London & New York: Sage, 2010), 19, 41.



Slika 50

*Imitacija života, Zvijezde, 1983.*  
Dizajn i fotografija: Dražen Kalenić  
Logotip: Mladen Merzel

Kalenić je samostalno dizajnirao nekoliko omota gramofonskih ploča koji se mogu svrstati pod žanr novovalne glazbe. Dok je dizajn za omot ploče *Korak do sna* grupe Prljavo kazalište (1983.) dosta jednostavno rješenje koje fotografiji tek pridružuje tipografsko rješenje naslova albuma i imena grupe, vanjski i unutarnji omoti za ploče *Imitacija života* grupe Zvijezde (1983.) i *Govor tijela* grupe Boa (1983.) čine vizualno i idejno koherentne cjeline, koje u slučaju oba ovitka imaju za cilj naglasiti (zvjezdani) imidž glazbenika. Kao što je ranije naznačeno, samo ime grupe Zvijezde indikativno je u kontekstu zaokreta pažnje od tvarnosti umjetničkog proizvoda glazbenika k samom identitetu izvođača kao slavne osobe – zvijezde, dok je naziv albuma *Imitacija života* u vezi s insceniranošću artificijelnih identiteta glazbenika. Naslovna strana omotnice albuma donosi fotografiju gusto porazbacanih naslovnica časopisa: pet najistaknutijih, neautentične su naslovnice časopisa s izvođačima u krupnom planu i preuzetom tipografijom naslova pripadajućih stranih časopisa (*Playboy*, *Glamour*, *Rockstar* (*Uno*), *Lui* i *L'Uomo*). Naslovnice u naslovnici tako pripomažu građenju diskursa slave koji se orijentira na površinsko. Drugim riječima, svrha lica s naslovnica jest da upute upravo na sebe same, tj. na činjenicu da su na istu dospjeli, pri čemu se često, bez obzira na ostale zasluge, ističe konvencionalna ljepota.<sup>203</sup> Naglaskom na vanjsko i estetsko (*L'Uomo Vogue* i *Glamour* su časopisi posvećeni modi) slika zvijezde postaje važnija od izvođača koji iza te uloge stoji, a dubinski (modernistički) modeli bivaju zamijenjeni plošnom intertekstualnošću.<sup>204</sup> Plošno se ovdje javlja i na razini fizičke pojavnosti (dvodimenzionalne

<sup>203</sup> Na naslovnicama listova *Glamour*, *Playboy* i *Lui* obično su se nalazile (ili se i dalje nalaze) fotografije žena, i k tome, u potonja dva slučaja, njihovi seksualizirani prikazi namijenjeni prvenstveno muškom pogledu.

<sup>204</sup> O razlici između dubinskog modernističkog i površinskog postmodernističkog raspravlja Fredric Jameson sagledavajući različite vidove estetske produkcije kao dio robne proizvodnje u kasnom kapitalizmu, a

površine naslovnica iza kojih ništa ne vidimo) i na kvalitativnoj, plitkoj razini imidža. Ispod pet naslovnica naziru se i ostali časopisi od kojih je moguće prepoznati *Džuboks* i *Studio*, a zanimljiva je i kružna igra označitelja na poledini omotnice. Naime, stražnja strana omotnice donosi stranicu iz časopisa *Studija* s pop vijestima od kojih je jedna naslovljena *Ploča u Studiju - Studio na ploči*, a tekst ispod naslova glasi kako slijedi:

Rock-grupa *Zvijezde* priprema LP *Imitacija života* i *Studio* se u taj projekt uključuje na ovoj stranici. Objavljujemo fotografiju *Dražena Kalenića* i sve podatke o toj ploči, a sve to ćete naći na posljednjoj stranici omotnice tog LP-ja grupe *Zvijezde*.

Ispod teksta se doista nalazi Kalenićeva fotografija bez naslova albuma i logotipa sastava, kao i sve informacije o albumu poput popisa pjesama i autora. Ovdje se zapravo radi o anticipaciji anticipacije stvarnoga događaja pri kojoj prvi medij upućuje na drugi, a drugi na prvi, stvarajući cirkularni proces simulacije u kojem hiperrealno nadjačava realno.



**Slika 51**

*Govor tijela*, Boa, 1983.

Dizajn i fotografija: Dražen Kalenić, 1983.

Logo: Igor Šoštarić

Iako je već na fotografijama sa singlice *Milion / Kriva priča* (1982.) i LP albuma *Boa* (1982.) vidljivo da članovi Boe njeguju svoj modni izričaj, a jakna prebačena preko ramena evocira prošetavanje po modnoj pisti, tek na albumu *Govor tijela* imidž postaje apsolutni nositelj fotografije i dizajna. Nadalje, premda ne nose prepoznatljivu pankersku/rokersku odjeću, na fotografijama oba omota iz 1982. godine članovi sastava zadržavaju nešto od ozbiljnog i agresivnog stava koji se često mogao vidjeti upravo na ovitcima punk i rock ploča.

---

postmodernizam kao fetišističku i nekritičku potrošnju procesa proizvodnje. U takvom sustavu su i zvijezde „komodificirane i pretvorene u vlastite slike“ (primjerice Marilyn Monroe u umjetnosti Andyja Warhola). – Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, New York: Verso, 1991), 11 (moj prijevod).

S druge strane, fotografije članova s omota (i plakata<sup>205</sup>) albuma *Govor tijela* blagim i zavodljivim pogledima te sugestivno izvijenim položajima tijela (ruka podbočena na struku ili nježno prislonjena na podbradak), u kombinaciji s potpisanom odjećom<sup>206</sup> i pažljivo stiliziranim frizurama, upućuju na novoromantičarsku glamurizaciju. Uzori za bojom prošarane vrhove kose, precizno razbarušene ili uzdignute (*quiff*) šiške ili oblikovanje kose koje teži prema *mullet* frizuri kao i za odabranu garderobu (poglavito kožni kombinezon) mogu se pronaći u stranim *new romantic* / *new wave* bendovima kao što je Duran Duran. Kalenićeve intervencije na fotografijama poput blura ili korištenja filtera rezoniraju elektroničke zvukove i zamagljenu klupsku atmosferu šarenih svjetala.



Slika 52  
Duran Duran

\* \* \*

Ivan Ivezić, dugogodišnji grafički dizajner ovitaka ploča pri Jugotonu<sup>207</sup>, likovno je oblikovao nekoliko omota za Azru koji također počivaju na fotografiji. I dok je u tijeku svoje karijere za portretni dizajn velikog broja svojih omotnica obično koristio vlastite fotografije,<sup>208</sup> u slučaju omotnica za Azru, koja je ujedno bila i jedina novovalna grupa za koju je Ivezić radio, fotografije često potpisuju drugi autori. Tako se primjerice na naslovnici omota za koncertni album *Ravno do dna* (1982.) našla fotografija Davora Šarića, a preko

<sup>205</sup> Ploča je sadržavala i plakat s još jednom fotografijom članova sastava.

<sup>206</sup> Na omotu je navedeno da je garderoba Valentinova.

<sup>207</sup> Ivezić je bio zaposlen kao vanjski suradnik Jugotona od 1967. do 1991. i u tom je razdoblju dizajnirao pregršt omotnica ploča za različite glazbene žanrove. Godišnje je radio od 300 do 400 omotnica koje su rezultirale različitom kvalitetom. – "Razgovori, zapisi, sjećanja," u *Jugoton - istočno od raja*.

<sup>208</sup> Ivan Ivezić, "IVAN IVEZIĆ: Za omotnice ploča nikad se nisam inspirirao glazbom," intervjuirao Željko Luketić, zadnji pristup 1. 6. 2016., objavljeno 27. 8. 2015.

<http://dizajn.hr/blog/ivan-ivezic-za-omotnice-ploca-nikad-se-nisam-inspirirao-glazbom/>.



naslovnice i poledine albuma *Filigranski pločnici* (1982.) protegnula se kulturna fotografija Milislava Mije Vesovića. Iako Vesovićeve fotografije danas može djelovati sjetno zbog vremenskog odmaka, nostalgija je u fotografiju namjerno prizvana odabirom sepija<sup>209</sup> toniranosti, možda motivirane pozadinskom pričom nastanka fotografije: Štulić i Vesović su zajedno pohađali osnovnu školu u Jastrebarskom i bili istovremeno zaljubljeni u kćer policajca pa se fotografija može tumačiti kao prisjećanje na to životno razdoblje.<sup>210</sup> No, snaga ove fotografije leži u tome što ona nadmašuje okvire prvobitne inspiracije i nudi različita čitanja. Zastava 750, popularni *fićo*, bila je službeno vozilo jugoslavenske *milicije*, ali i cjenovno dostupan i veoma raširen model automobila, pa je stoga prerastao u simbol socijalizma. Osim toga, Štulić stoji pred Meštrovićevim paviljonom koji je tada bio Muzej revolucije naroda Hrvatske sa zadaćom da „sistematski prikuplja, čuva (...) i izlaže svjedočanstva o radničkom pokretu, narodnooslobodilačkom ratu, socijalističkoj revoluciji, te socijalističkoj izgradnji u SR Hrvatskoj“,<sup>211</sup> a na samom albumu je (sjećanje na) revolucionarno ozračje opjevano u pjesmama poput '68, *Proljeće je 13. u decembru* i *Pavel*. Pišući o socijalističkom urbanom imaginariju u pjesmama Branimira Štulića, Dean Duda izdvaja i temu „izvanjugoslavenskog drugoga“ koje izrasta iz konfrontiranja Štulićevih pjesama u kojima se zapadno drugo poima kao „ustajala žabokrečina“ u Austriji gdje vlada „klasni mir“ (*Hladan kao led*, album *Filigranski pločnici*) i pjesama koje kazuju o Štulićevoj zanesenosti uzavrelim tvornicama i atmosferom promjene (*Poljska u mom srcu*, album *Sunčana strana ulice*).<sup>212</sup> Stoga se u prepletu vizualnog, tekstualnog i kontekstualnog, s omotnice može iščitati (ili u nju učitati) nekoliko dihotomija: mlado i staro, revolucija i red, prošlost i sadašnjost. Čežnja za promjenom u suprotnosti je s muzealiziranom revolucijom i mirnim zagrebačkim poslijepodnevom na fotografiji. Zanimljivo je i što se Johnny na fotografiji nalazi između dva grafita: (Cr)ass i Devo, dakle jedne punk i jedne novovalne glazbene grupe, a naslov albuma stilom i smještajem slijedi poetiku grafita.

<sup>209</sup> Mio Vesović je crno-bijelu fotografiju dao Johnnyju s napomenom da na omotu LP ploče bude preključena na način da se natpis "milicija" razdvoji u "milic" na stražnjoj strani ploče i "ja" na naslovnici. – Milislav Vesović, e-mail poruka autorici, 19. 6. 2016.

<sup>210</sup> Hrvoje Horvat, *Johnny B. Štulić: fantom slobode: biografija* (Zagreb: Profil International, 2005), 15.

<sup>211</sup> Dolores Ivanuš, "Djelatnost i zadaci Muzeja revolucije naroda Hrvatske u dokumentiranju povijesti klasnog radničkog pokreta, Saveza komunista Jugoslavije i socijalističke izgradnje" *Informatica museologica* 17, br. 1-4 (travanj 1987): 28.

<sup>212</sup> Dean Duda, "Užas je moja furka. Socijalistički urbani imaginarij Branimira Štulić," u *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*, ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006.), 113-114.



**Slika 53**

*Filigranski pločnici*, Azra, 1982.

Dizajn: Ivan Ivezić

Fotografija: Mio Vesović

Ideja za omot: Branimir Štulić



**Slika 54**

*Kad fazani lete*, Azra, 1983.

Dizajn: Ivan Ivezić

Fotografija: Jasmin Krpan



Ivezić potpisuje i likovnu opremu albuma *Kad fazani lete* (1983.), na čijoj se naslovnici javlja obris Johnnyjeva lika s gitarom ispred mikrofona. Mada na samom omotu nisu pripisane zasluge autoru čija je fotografija korištena, radi se o Jasminu Krpanu i fotografiji koja se prethodno javlja na unutrašnjem omotu prvog Azrinog LP albuma iz 1980. godine. Upečatljiva crno-bijela fotografija svedena na dvije krajnosti tonskoga raspona, uspjela je, udaljavanjem od realističkog prikaza i apstrahiranjem Johnnyjeva lika, stvoriti nešto poput vizualnoga loga, dovoljno jednostavnog zbog vizualnog jezika reduciranog na osnovne elemente, a opet sa sačuvanom prepoznatljivošću prikazanoga. Dok se opisana originalna fotografija javlja na unutrašnjem omotu albuma, za naslovnicu se Ivezić odlučuje za njen negativ. Rafiniranosti završnog produkta pridonose reljefno izdignuti crni dijelovi fotografije i slova. Za otisak omotnice zaslužan je GIP "Beograd".<sup>213</sup>

Krpan gotovo u potpunosti dizajnira omot albuma *Azra*, s iznimkom prepoznatljiva Azrina logotipa koji je osmislio Martin Krun i koji će se u različitim bojama javljati na većini Azrinih ovitaka ploča. U odnosu na fotografije punog izreza objavljivane u *Poletu*, čiji je crni rub jamčio izostanak intervencije u originalno kadriranje i time stavljao naglasak na autorsku fotografiju, Krpan ide korak dalje i ostavlja vidljivim dio Kodakovog fotografskog filma.

<sup>213</sup> GIP "Beograd" radi i teksturalni ovitak za album *Mrtva priroda* grupe Riblja Čorba (dizajn: Jugoslav Vlahović, 1981.). Omoti tehnički zahtjevniji po pitanju izrade mogu se pronaći i među onima nastalima u tiskari Ognjen Prica Karlovac: reljefno istaknuti ekrani na unutrašnjem omotu albuma *Zbog tebe bih tucao kamen* Olivera Mandića (dizajn: Mirko Ilić, 1982.) ili izrezani dijelovi vanjskoga omota na kojem proviruju fotografije otisnute na unutrašnjem omotu albuma *Totalno drukčiji od drugih* grupe Vještice (fotografija: Jasna Leiner; likovna obrada: Boris Leiner, 1989.).

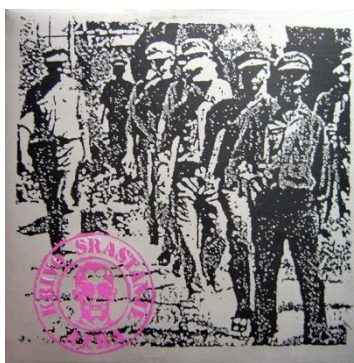
Fotografija koja unatoč vidljivom izvoru svjetla zadržava mekoću difuznog osvjetljenja prenosi nešto od ugođaja uzavrele koncertne atmosfere u Lapidarija.

Većina omota preostalih albuma Azre se također oslanja na fotografiju, mada se ona tretira na bitno različite načine. Tako naslovnicom albuma *Zadovoljština* (1988.) u potpunosti dominira fotografija čija izražajna snaga nije zasjenjena čak niti dodavanjem logotipa i naslova albuma. Njen autor je Igor Kelčec, a nastala je za vrijeme koncerta u listopadu 1987.<sup>214</sup> I dok na naslovnoj strani omota *Zadovoljštine* nailazimo na vrlo čistu fotografiju Azrina frontmena, naslovna strana omota albuma *Krivo srastanje* (1983.), koji su dizajnirali Greiner & Kropilak, prikazuje teže čitljivi detalj fotografije anonimnih vojnika preuzete iz časopisa, koji je uslijed uvećanja zadobio obilježja šrafiranog crteža. Potpis dizajnera prisutan je u ružičastom žigu nastalom „postupkom xerox kontrastiranja“ s obzirom na to da se radi o Greinerovoj fotografiji iz vojničke knjižice.<sup>215</sup>



**Slika 55**

*Azra, Azra*, 1980.  
Dizajn i fotografija: Jasmin Krpan  
Logo: Martin Krun



**Slika 56**

*Krivo srastanje*, Azra, 1983.  
Dizajn: Greiner & Kropilak



**Slika 57**

*Zadovoljština*, Azra, 1989.  
Dizajn: Igor Kelčec  
Fotografija: Igor Kelčec i Mio Vesović

Omot albuma *Haustor* (1981.), prvog dugosvirajućeg albuma istoimene zagrebačke grupe, klasičnijim dizajnerskim rješenjem odstupa od estetike omota većine novovalnih albuma izdanih te i u godinama koje će uslijediti. Ono od čega estetika umjetničke crno-bijele fotografije ne odstupa jest fotografski opus autora Josipa Klarice. Tako i ova mrtva priroda, čest žanr njegovih fotografija, posjeduje „nenametljivu metafizičnost“, „subjektivnu kameru“

<sup>214</sup> Kelčec opisuje na koji je način fotografija nastala s minimalnom fotografskom opremom – bez *flasha*. – *Kad Miki kaže da se boji*, r. Ines Pletikos, Hrvatska televizija, Hrvatska, 2005., 1:21-1:24

<sup>215</sup> Maroje Mrduljaš, "Dizajn za nezavisnu kulturnu scenu u Hrvatskoj," u *Dizajn i nezavisna kultura*, ur. Maroje Mrduljaš i Dea Vidović (Zagreb: Savez udruga Klubtura, UPI-2M Plus, Kurziv-Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010), 57.



i prisustvo odsustva.<sup>216</sup> Stoga se može zaključiti da je na neki način dizajn omota albuma podređen Klaričinom fotografskom senzibilitetu, a ne obrnuto, iako, naravno, čin samog odabira fotografije, inače pa tako i na ovome albumu, čini jedan od ključnih momenata u procesu dizajnerskog koncipiranja, pa se ne može govoriti o "nametanju" vizualnog glazbenom. Dizajn ovitka za sljedeći album Haustora – *Treći svijet* (1984.) – po mnogočemu je drugačiji: umjesto dizajna koji djeluje umjetnički i profesionalno te povrh tekstualnog dijela ne sadrži nikakvu referencu na samu glazbu ili glazbenike, naslovna fotografija dezintegrirajuće fature i fotografije unutrašnjeg omota prikazuju članove grupe, a korištene boje (zelena i žuta na naslovnici, te zelena, žuta i crvena na unutrašnjem omotu) referiraju se na reggae ritam prisutan na albumu. Omot čiji dizajn potpisuje Daniel Ridički u cjelokupnom dojmu djeluje nedovršeniije i neozbiljnije, novovalno amaterski.



**Slika 58**  
*Haustor*, Haustor, 1981.  
 Dizajn: Mile Klarica  
 Fotografija: Josip Klarica



**Slika 59**  
*Treći svijet*, Haustor, 1983.  
 Dizajn: Daniel Ridički  
 Fotografija: Ridički, Ruljančić, Krstulović  
 (naslovnica i stranica unutrašnjeg omota)

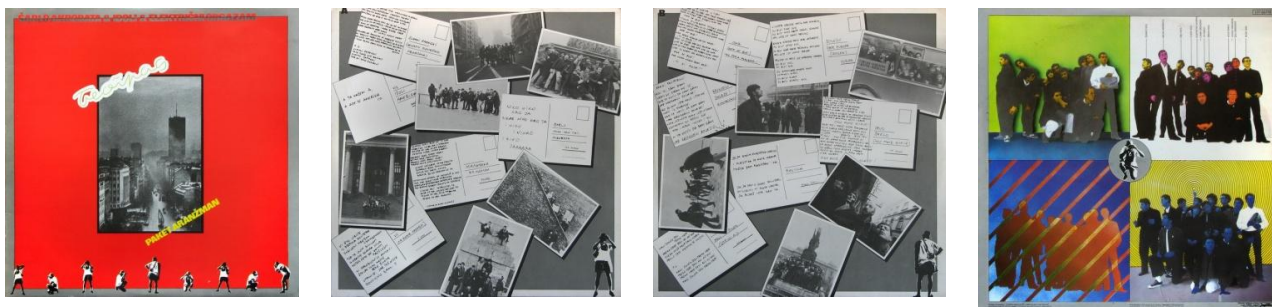
Omot za kompilaciju *Paket aranžman* (1981.) dizajnirao je Branko Gavrić krenuvši od samog imena albuma nadjenutog vrlo uspjelom diskografskom eksperimentu koji je na isti nosač zvuka "upakirao" tri beogradska, tada još nedovoljno afirmirana, novovalna benda. Paket aranžman, koji ima za cilj prodati određeni set usluga, podvlači već u imenu komercijalnu vrijednost albuma, a ona kasnije biva vizualno i ironijski razrađena na omotu. Naime, fotografija u središtu naslovnice albuma prikazuje vizuru Beograda u kojoj se visinom ističe robna kuća *Beograd*, a da nije riječ o slučajno izabranom motivu potvrđuje ćirilica tipografija u gornjem lijevom kutu u potpunosti preuzeta s *Beogradanke*.<sup>217</sup> Vićentić također

<sup>216</sup> Nela Žižić, "Josip Klarica -fotografije 1976.-2011.," *Photodays Rovinj*, zadnji pristup 10. 6. 2016.

<http://www.photodays-rovinj.com/hr-hr/program-festivala/izlozbe/josip-klarica>.

<sup>217</sup> Vićentić, "Omoti za ploče novog. vala," 184.

primjećuje moguću kromatsku aluziju na zastavu SSSR-a (crvena pozadina i žuto otisnut naslov albuma), čime se usložnjavaju odnosi između potrošačke i socijalističke kulture.<sup>218</sup> Odgovor na njeno pitanje o razlogu loše kvalitete fotografije nesrazmjerne turističko-propagandnoj zadaći beogradske razglednice leži vjerojatno upravo u želji da se ironijski (pre)naglasí jugoslavensko zaostajanje za blještavom ponudom zapada. Loša kvaliteta fotografije pretvara lokalitet u tmurno i neprivlačno mjesto, no unatoč tome, mali likovi ljudi opskrbljenih fotoaparatom poredani su u podnožju omotnice. Isti lik turista javlja se i na unutrašnjem omotu inteligentno sačinjenom od porazbacanih razglednica koje s prednje strane donose grupne "turističke" fotografije članova svih triju sastava zajedno, a njihov autor je Goran Vejvoda. Na poleđinama razglednica ispisane su riječi pjesama i podaci o autoru.<sup>219</sup> Na stražnjoj strani vanjskog omota se nalaze četiri kolorirane fotografije i siluete članova grupa, a lik turista smješten u sredinu u tom kontekstu zadobiva i ulogu obožavatelja ili paparazza. Time je naglašeno da su Idoli, Električni orgazam i Šarlo Akrobata ono što ploča želi prodati, te se radi o još jednom primjeru ukazivanja na popularnost samih izvođača.



**Slika 60**

*Paket aranžman*, 1981.

Dizajn: Branko Gavrić

Fotografija: Goran Vejvoda, Milinko Stefanović

Gavrić je dizajnirao i omot za album *Modell* grupe Modeli (1981.), koji ponovno uspostavlja vezu s imenom grupe te skreće pozornost na višeznačnost same riječi: slika troje glazbenika može aludirati na modele kao manekene, no zbog snažne ilustrativnosti samoga prikaza i isprekidane linije koje prati obrise tijela glazbenika, oni djeluju kao papirnati modeli

<sup>218</sup> Vićentić, "Omoti za ploče novog. vala," 185.

<sup>219</sup> Neizdvajanjem pojedinih sastava htjelo se vjerojatno opravdati okupljanje različitih umjetnika na istoj ploči, a istovremeno se na taj način formirala veća skupina ljudi koja je pozirajući ispred spomenika ili u autobusu oponašala snimke tipične za srednjoškolske izlete. Na poleđinama razglednica nalaze se zanimljivi detalji poput poštanskog broja Beograda (11000) u adresnom prostoru ili pak upisanog odredišta „Europa“ u slučaju pjesme *Schwule Über Europa* ili „Amerika“ za pjesmu *Amerika*.

namijenjeni izrezivanju. Iako nije direktno vezan uz vizualni identitet glazbene produkcije novoga vala, plakat za omladinsku radnu akciju iz 1981. godine zorno predočuje kako su popularna kultura i zapadnjački modeli počeli prodirati i u oblasti dizajna i kulture koji nisu bili vezani samo uz zabavne sadržaje. Štoviše, radilo se o političkoj temi. Omladinske radne akcije, čiji začetak seže u same početke stvaranja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, odražavale su ideju bratstva i jedinstva, odnosno utjelovljavale postulate na kojima je Federacija gradila i jačala duh zajedništva kroz ideološki mit. Vezu s novim valom predstavlja Vlada Divljan, član Idola i idol mlade populacije, odjeven u uniformu američkog superjunaka. Umjesto da naglasi kolektivni fizički rad ili posegne u repertorij socijalističkih reprezentacija radnika i udarnika, Gavrić mladu publiku adresira kroz lik poznatog glazbenika koji kostimom Supermana aludira na instantno rješenje, obezvrjeđujući na neki način važnost rada. Takav "neozbiljan tretman ozbiljne teme" i susret zapadnjačkih heroja i modela oglašavanja kroz poznate ličnosti sa stvarnosti socijalizma, svjedoči o sve snažnijoj deklarativnosti socijalističkih načela i ulasku te stvarnosti u svoju postsocijalističku fazu.



**Slika 61**

*Bistriji ili tuplji čovek biva kad...*, Šarlo Akrobata, 1981.

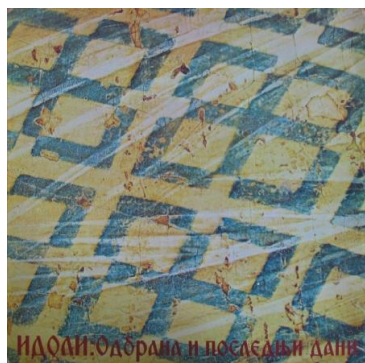
Dizajn: Šarlo i Goran Vejvoda

Fotografija: Goran Vejvoda i Danko Đurić

Osim za *Paket aranžman*, Goran Vejvoda radi fotografiju (i dizajn) za omot jedinog LP-ja grupe Šarlo Akrobata *Bistriji il' tuplji čovek biva kad...* (1981.), koja se od uobičajenih fotografskih reprezentacija glazbenika na omotu razlikuje naglašenom introvertiranošću – glazbenici jesu u prvom planu, ali su gledatelju okrenuti leđima. Vićentić u odabiru takvoga kadra zamjećuje pokušaj nenametanja snažnih i međusobno različitih osobnosti trojice umjetnika i smatra da se fotografija može „tumačiti kao paradigma novotalasne fotografije, jer poseduje i doteranost umetničke i autentičnost dokumentarne fotografije“.<sup>220</sup> Umjetničko,

<sup>220</sup> Vićentić, "Omoti za ploče novog. vala," 187.

osim iz kompozicijske dotjeranosti, proizlazi iz prekoračene konvencije portretnog prikazivanja i introspektivnosti glazbenika. Fotografija s dvostrukom ekspozicijom na stražnjoj strani omota također ne otkriva lica u potpunosti i pridonosi tajanstvenosti identiteta i nekomunikativnosti vanjskoga omota.<sup>221</sup>



Slika 62

*Odbrana i poslednji dani*, Idoli, 1982.  
Dizajn i fotografija: Goranka Matić

Još je jedan nezaobilazan album (srpskoga) novoga vala dizajniran od strane fotografa, odnosno fotografkinje Goranke Matić. Radi se o ploči *Odbrana i poslednji dani* grupe Idoli (1981.), koja također svjedoči o trenutku bitnih promjena u kasnosocijalističkom društvu. One se očituju u samom konceptu albuma koji zahvaća u još uvijek tabuizirane teme prisutne i u vizualnom rješenju omota. Religiozna pravoslavna komponenta, iako neprimjetna na prvi pogled, utkana je u omot posredstvom fotografije detalja odjeće s ikone sv. Nikole iz beogradskog Narodnog muzeja. K tome, naslov albuma napisan je ćirilničnim pismom. Isticanje religioznih i nacionalnih obilježja nije bilo dobrodošlo u Jugoslaviji, a činjenica da su se takve teme ipak provukle kroz mehanizme cenzure upućuje, kao i u slučaju Gavrićeva plakata, na dezintegraciju jugoslavenkog socijalizma koja je otpočela Titovom smrću.<sup>222</sup> Prije 1980. godine takva upotreba nacionalnih simbola, koji dolaze na mjesto onih transnacionalnih

<sup>221</sup> Tek unutrašnji omot razotkriva identitet glazbenika. Članovi su fotografirani zasebno i u različitim ambijentima, a svoju su osobnost istakli i odabranim doprinosima na omotu: Milan Mladenović je priložio crtež svoje djevojke, Ivica Vdović tekst iz *Narodnog učitelja* Vase Pelagića, a Dušan Kojević vlastitu strip-karikaturu i tekst iz *Politikinog zabavnika*. – Vićentić, "Omoti za ploče novog. vala," 188.

<sup>222</sup> Cenzura ipak nije zaobišla pjesmu *Poslednji dani*, koja se trebala zvati *Maršal*, niti prvobitnu, manje apstraktnu ideju za omot koja je trebala prikazivati bijelog anđela iz manastira Mileševa. – Petar Janjatović, *Ex YU rock enciklopedija: 1960.-2006.* (Beograd: Čigoja štampa, 2007), 103.

i socijalističkih,<sup>223</sup> vjerojatno ne bi bila moguća. Iako je detalj tkanine bio dovoljno apstraktan da prikrije originalni kontekst iz kojeg je proizašao, iz reducirane forme isplivao je subverzivni simbol kukastoga križa koji nagoviješta i upire u ostatak provokativnog tekstualnog i vizualnog materijala.



**Slika 63**  
Čokolada, Idoli, 1983.  
Dizajn: Vladimir Galić i Idoli  
Fotografija: Goranka Matić



**Slika 64**  
Omot čokolade Seka (Zvečevo) iz 1987.

Goranka Matić radi i fotografiju za sljedeći album Idola iz 1983. koji već dizajnom jasno daje do znanja da se radi o drugačije intoniranoj glazbi – neprovokativnoj i bez naglašene polisemičnosti i interpretativne otvorenosti. Teme zaljubljenosti približavaju album Čokolada popularnoj glazbi, a to se odrazilo i na omotu koji potpisuje Vladimir Galić zajedno s Idolima. Slova naslova albuma porazmješšana u šarenim krugovima duž vodoravnih linija oponašaju notni zapis, a slika djevojčice koja jede čokoladu preuzeta je s pakovanja Seka čokolade tvornice Zvečevo, čime je nedvosmisleno naglašena reklamna uloga omota koji treba lijepo upakirati "slatki proizvod". Postmodernističko se ogleda u prvom redu u "krađi" tadašnjeg zaštitnog lica Zvečeva, a zatim u činjenici da se pozajmljuje iz domene produkt dizajna, dakle šireg polja vizualne kulture.<sup>224</sup> Naposljetku, ovakav dizajn ide u prilog Baudrillardovoj tezi o tome kako sve današnje forme teže upravo reklamnoj formi i kako je

<sup>223</sup> Upotreba nacionalnih simbola još je jedna odlika postmoderne umjetnosti kasnoga socijalizma. Erjavec navodi primjere ruskog i kineskog korištenja vlastitog pisma ili video isječak grupe Laibach ispred tornja Aljaž na vrhu Triglava, nacionalnog simbola Slovenije. – Erjavec, "Introduction," 43.

<sup>224</sup> Analogan primjer posudbe loga nalazimo na još jednom albumu snimljenom osamdesetih godina. Radi se o ilustraciji djevojčice Uroša Vagaja s promidžbenoga plakata za Cocktu, koja se našla i na retro omotu albuma Hallo Lulu 22 grupe Đavoli (1987.).



reklama zašla u fazu u kojoj parodira samu sebe i postaje svoja vlastita roba.<sup>225</sup>

## 6. "Sam svoj majstor"

Izgled mnogih omotnica albuma novovalnih autora osmišljen je ili u potpunosti dizajniran od strane samih glazbenika. To vrijedi i za neke od albuma koji su analizirani u prethodnom poglavlju: Šarlo Akrobata i Idoli su koautori dizajnerskih rješenja na pločama *Bistriji ili tuplji čovjek biva kad...*, odnosno *Čokolada*, a Branimir Štulić je često potpisan kao zaslužan za ideju omota albuma (*Ravno do dna*, *Filigranski pločnici*). Kao autor dizajna omota albuma *Između krajnosti* (1987.) navedena je samo Azra, a omot se zbog arhaičnosti prizora dosta razlikuje od ostalih Azrinih, novovalnih i omota koje potpisuju sami autori i koji će biti predstavljeni u daljnjem tekstu. Radi se zapravo o plavo bojenoj i ponešto izmijenjenoj fotografiji privođenja Ferdinanda Behra uhićenog nakon atentata na Franju Ferdinanda, za koju se dugo smatralo da prikazuje privođenje pravog krivca – Gavрила Principa. Iako je moguće ući u trag podrijetlu fotografije koja je slikovno pratila tekstove i vijesti o sarajevskom atentatu, njen pravi sadržaj lako može promaći publici koja dolazi u kontakt s pločom. Istrgnuta iz konteksta, ona je prvenstveno slika prošlosti ili "prošlosti" odabrana možda zbog toga što se na albumu javljaju prepjevi triju narodnih pjesama. Podvrgavanje stare fotografije modernom postupku obrade solarizacijom na stranicama unutrašnjeg omota samo dodatno oslabljuje njenu dokumentarnost i vezu sa stvarnim događajem. Na omotu za kompilaciju singl ploča *Kao i jučer* (1987.), koja predstavlja jednostavno rješenje spoja fotografije i teksta, zajedno su potpisani Azra i Ivan Ivezić.



**Slika 65**  
*Između krajnosti*, Azra, 1987.  
Dizajn: Azra



**Slika 66**  
Fotografija privođenja Ferdinanda Behra

<sup>225</sup> Jean Baudrillard, "Apsolutna reklama - nikakva reklama," u *Simulakrumi i simulacija*, ur. Krešimir Rogina, prev. Zlatko Wurzberg (Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, 2001), 125-129.

Darko Rundek je također sudjelovao u dizajniranju nekih omota ploča Haustora, pa je tako potpisan kao autor unutrašnjeg omota albuma *Bolero* (1985.), dok je vanjski osmislio Vjekoslav Fabić-Holi. Potonji je vjerojatno inspiriran pjesmom *Šejn* („tanka dugačka cigara“ na naslovnici i parobrod na posljednjoj strani omota), a u velikim plohama boje vidljivi su potezi rukom te boja ponegdje izlazi iz okvira. Iste boje korištene su za prebojavanje glava na fotografiji koja prikazuje tri člana grupe na unutrašnjem (Rundekovom) omotu, a potezi ruke ostaju vidljivi i na stranici s riječima pjesama. Vidljivi potezi flomastera ili boje, koji u slučaju grafičkog dizajna stvaraju dojam namjerne neurednosti i nedovršenosti, mogu se pronaći i na ostalim albumima punka i novoga vala kao što su *Izleti* (Paraf), *Dolgcajt* (Pankrti) ili *Kad si Mlad / Zajedno* i *Zona sumraka* (Film). Omot za album *Tajni grad* (1988.) dizajnira u potpunosti Rundek, a u pitanju je jednostavno oblikovno rješenje u kojem poledina zrcali naslovnu stranu omota.



**Slika 67**

*Bolero*, Haustor, 1985.

Dizajn vanjskog omota: Vjekoslav Fabić-Holi

Dizajn unutrašnjeg omota: Darko Rundek

Fotografija: Sanda Hožić

Dizajn za omot prvog albuma Električnog orgazma iz 1981. napravio je njegov frontmen Srđan Gojković. Radi se o kolažu dadaističko-nadrealističkih uzora rezanom i lijepljenom od crno-bijelih fotografija članova sastava i novinskih izrezaka, te naknadno koloriranom i bliskom punk estetici. Takvim su likovnim tretmanom glazbenici dovedeni gotovo do neprepoznatljivosti. Autor fotografija je Goran Vejvoda, a fotografija unutrašnjeg omota prikazuje četiri člana<sup>226</sup> u rezolutnom, pomalo prijetećem stavu, ponovno svojstvenom reprezentaciji punk izvođača. Omotnica u ukupnom dojmu djeluje mračno i hermetično i dobro oslikava prevladavajuću atmosferu albuma. Minimalistički dizajn albuma *Warszawa*

<sup>226</sup> Gitaristica Marina Vulić u ruci drži fotografiju koja vjerojatno prikazuje bubnjara Gorana Čavajdu - Čavketa, kojemu je ploča posvećena, a koji je u vrijeme njenog snimanja služio vojni rok.

'81 (1982.), koji također potpisuje Srđan Gojković, pored slova koristi samo snažno konotativnu crvenu boju.

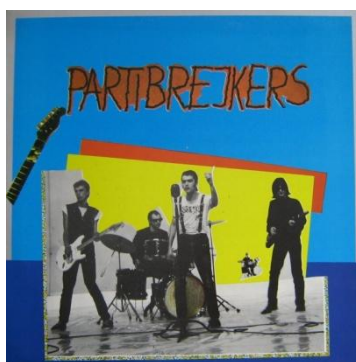
Nadalje, *do it yourself* dizajnerski etos prisutan je i na albumu Partibrejkersa iz 1985. godine. Ponovno se radi o kolažu s fotografijom grupe, a rukom pisano ime sastava nadovezuje se na rukom ispisane riječi pjesama koje se nižu u koncentričnim pravokutnicima na posljednjoj stranici omota. Izvođači i svi koji su na albumu surađivali smješteni su u narančaste trakice nepravilnog izreza, tipične za punk i novovalne albume s ishodištem u stilu ucjenjivačkog pisma obilato korištenom u punk estetici. Autor omota je Nebojša Antonijević – Anton, gitarist grupe.



**Slika 68**

*Električni orgazam*, Električni orgazam, 1981.

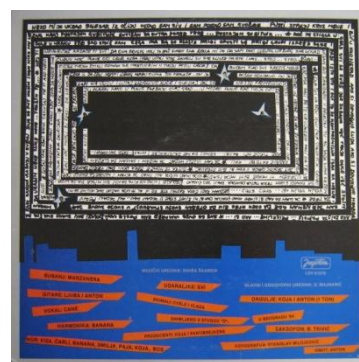
Dizajn: Srđan Gojković  
Fotografija: Goran Vejvoda



**Slika 69**

*Partibrejkers*, Partibrejkers, 1985.

Dizajn: Nebojša Antonijević  
Fotografija: Stanislav Milojković



Omot albuma *Sviđa mi se da ti ne bude prijatno* grupe Disciplina kičme (1983.) dizajnira Dušan Kojić – Koja koristeći također rukom neuredno ispisan tekst, koji zajedno s ilustracijom s naslovne strane treba kreirati sirovu, neuljepšanu estetiku na granici *art bruta*. Naredni albumi su nastavili razrađivati vizualni identitet Discipline kičme u smjeru spoja estetike fanzina i *trash* estetike *pulp* magazina.

Kao posljednji primjer možemo navesti Margitu Stefanović koja dizajnira omot za album *Katarina II* istoimene grupe (1984.). Oblikovanje omota ponovno proizvodi amaterski ugođaj zbog rukom pisanog teksta i fotografije afroameričke djevojčice s naslovnice uokvirene ručno vučenim ravnim crtama i rasterom. Odabir naslovne fotografije je možda



motiviran pjesmom *Geto* koja se našla na albumu, a Kostelnik ju tumači i kao „[g]etoiziranje vlastite pozicije, ali i ukazivanje na obespravljenost pola crne planete“.<sup>227</sup>

Izdvojeni primjeri omotnica osmišljenih od strane umjetnika-glazbenika variraju u pristupu, ali i kvaliteti ideje i provedbe, no ovdje su kratko analizirani zbog toga što je dio produkcije nesumnjivo obilježen upravo dizajnom amatera i kao takav je također sudjelovao u stvaranju jednog dijela vizualnog identiteta glazbe novoga vala. Također, činjenica da su glazbenici na sebe preuzimali zadaću dizajna pokazuje da su bili svjesni važnosti vizualne reprezentacije svoje glazbe i da su htjeli dati umjetnički doprinos i na tom planu, ali pritom svjedoči i o nepostojanju uhodanije dizajnerske scene specijalizirane za izradu omota.

## 7. Primjeri kič/*camp* i retro dizajna

Pojava kiča vezuje se uz industrijsku revoluciju i stvaranje potrošačkog društva izobilja. Shvaćen primarno kao postvarenje lošeg ukusa konzumenata s ograničenim razumijevanjem spoznajne i kritičke vrijednosti umjetnosti, kič se smatra(o) manje vrijednim i nekreativnim oblikom ljudske proizvodnje. Mada je definicija kiča rastezljiva i zavisna o povijesnom periodu i promjeni ukusa, obično mu se zamjera lažnost namjesto autentičnosti, pri čemu se lažnost uglavnom odnosi na unošenje patvorenih osjećaja u kič predmet koji se kroz sentimentalnost i dopadljivost pokušava iskupiti za nedostatak originalne ideje ili višeg umjetničkog cilja. Kritika upravljena protiv povlađivanja ukusu mediokriteta i tržišta, serijske reprodukcije replika umjetničkih djela, površne dekorativnosti i dovođenja umjetničkih i neumjetničkih djela u istu estetsku ravan, razotkriva i neke sličnosti s glavnim postmodernističkim preokupacijama.

I omoti vinilnih ploča novovalne i rock glazbe osamdesetih u Jugoslaviji donose primjere čiji dizajn podliježe nekim zakonitostima kičizacije kao što su korištenje i akumulacija sladunjavih, religijskih i erotskih sadržaja.

Omot albuma *Kozmetika* istoimene grupe iz 1983. godine mogao je biti predstavljen i u prethodnom poglavlju s obzirom na to da je njegov autor, akademski slikar Vladimir Jovanović, bio član sastava. Na omotu nalazimo reinterpetaciju tarot karte, koja je sama po sebi iznimno receptivan okvir za kiču svojstveno pretjerivanje i imitaciju uglavnom secesijskih uzora kao što je Mucha (ali jednako tako i onih srednjovjekovnih), pogotovo uzme li se u obzir da se radi o kupovnom proizvodu čija se zadaća proricanja drži nižim, "lažnim"

---

<sup>227</sup> Kostelnik, "Najbolji omoti novoga vala," 43.

vidom transcendencije. Ipak, Jovanović se odlučuje za hiperrealističko rješenje koje nije kičasto zbog površnog preuzimanja prošlih stilova, već zbog "izdaje medija"<sup>228</sup> i vraćanja na konvencije akademskoga slikanja. Osim toga, lako je uočljiva i primjesa pornokiča i religijskog kiča. Pornokič se, zbog „sistematske uporabe eufemističkih tehnika koji ga lišava sirovosti i realizma, zajedno s dobrim dijelom seksualnosti“,<sup>229</sup> može opisati kao razblažena verzija ili čak negacija pornografskoga. Naga žena je vjerojatno osuvremenjeni prikaz spoja dvije tarot karte, kraljice mačeva i kraljice pehara, gdje pehar postaje elegantna vinska čaša koja je pak u simboličkoj vezi s aluzijom na religijsku ikonografiju u obličju djeteta podno žene, oslonjenog na zlatni krug sa zrakama koji vjerojatno predstavlja hostiju, tijelo Kristovo. Svetogrdnost je još izraženija uzme li se u obzir da se na albumu nalazi instrumentalna skladba *Belzebub*, koja predstavlja vezu s "okultnom" inspiracijom za tarot kartu na omotu albuma.



**Slika 70**  
*Kozmetika*, Kozmetika, 1983.  
Dizajn: Vladimir Jovanović



**Slika 71**  
*Striptiz*, Laki pingvini, 1985.  
Dizajn: Aux Manière

Još je glasnija u svojem kiču omotnica albuma *Striptiz* grupe Laki pingvini (1985.). Zatrpana simbolima konzumerizma (televizija, automobil), svijeta glamura i zabave (Monroe, Presley), ali i svijeta niskih strasti na koji upućuje već naslov (razgolićene žene i muškarci), omotnica na neki način ističe i umreženost tih triju sfera, činjenicu da svaka od njih koristi principe druge dvije. Ono što ih povezuje jest ispražnjenost od znakovitijeg sadržaja, naglasak na vanjskoj reprezentaciji. Na ovoj omotnici susrećemo i primjere tradicionalnog kiča, poput

<sup>228</sup> "Izdaja vlastitog medija" je sintagma koju Gillo Dorfles koristi pri opisivanju kiča koji nastaje zamjenom medija, odnosno prijenosom „izražajnih sredstava jedne umjetnosti u izražajna sredstva neke druge umjetnosti“. U slučaju hiperrealističkog slikarstva može se raspravljati o izdaji medija fotografije čijem se "realizmu" teži na slici omota. – Gillo Dorfles, *Kič. Antologija lošeg ukusa*, prev. Markita Franulić (Zagreb: Golden marketing, 1997), 93.

<sup>229</sup> Ugo Volli, "Pornografija i pornokič," u *Kič. Antologija lošeg ukusa*, 223 - 226.

konfekcijskih figurica Jamesa Deana ili Elvisa Presleya ili pak igraće karte čija je funkcionalnost i čitljivost reducirana dodavanjem polunage žene. Ovakvo bombardiranje vizualnim sadržajima, koji idealiziraju i idoliziraju, dobro oprimjeruje kič koji je samodopadan i narcisoidan, no u isto vrijeme nesiguran u sebe pa stoga napadno nagomilava što je više moguće utisaka.<sup>230</sup> Dizajn potpisuje *Aux maniere*, odnosno Momčilo Rajin i Slobodan Šajin, povjesničari umjetnosti koji su bili aktivni i u beogradskoj umjetničkoj Grupi 143, koja se bavila teorijskim praksama i pitanjima povijesti umjetnosti.

Omotnica albuma *Telo* grupe Laboratorija (1980.) također kolažno spaja više elemenata čiji zbroj nema, kao ni u slučaju prethodno opisanog omota, nikakve nadrealističke implikacije jer su pojedine sastavnice dovoljno konačne i definirane same sobom i njihovi modeli dovoljno prepoznatljivi, pa zapravo zatvaraju moguću interakciju među predmetima koja bi vodila u (podsvjesno) stvaranje začuđujućih atmosfera. U ovom slučaju se ponovno radi o pornokiču nagih, nabildanih tijela lišenih seksualnosti zbog koncentracije na anatomske precizno prikazivanje mišićja. To je upotpunjeno generičkim, suviše realističkim prikazom mrtve prirode voća. Autor dizajna je i ovaj put član benda – Predrag Vranešević, dok je fotografije napravio Apro Zoltan.

Dejan Knez, član *Novoga Kolektivizma*, radi dvije omotnice za slovensku grupu Videosex koje posjeduju kvalitete kiča. Prva je singlica *Moja mama* (1983.) koja se poigrava religijskim kičem. Afektirani prikaz Bogorodice i djeteta, koji je sam po sebi primjer kiča jer pokušava isporučiti teološku vrijednost kroz ljepuškast prizor zagrljaja majke i djeteta, ovdje je dodatno dekontekstualiziran i trivijaliziran jer se uzima kao predložak za vizualizaciju stvarne mame (i djeteta). Omot za album *Lacrimae Christi* (1985.) donosi crno-bijelu reprodukciju Velasquezove *Venere ispred zrcala*, koja se u slučaju Knezove intervencije nalazi ispred ekrana televizora u boji, jedinog obojenog detalja na omotnici. Erotičnost ovoga prikaza leži u činjenici da promatrač nije u mogućnosti vidjeti nago tijelo u potpunosti, a znatiželju u originalnom djelu dodatno pobuđuje ogledalo u kojem se vidi samo lice Venere. Znatiželjni promatrač omotnice postaje svjestan svoga voajerstva nakon što na ekranu televizora ugleda prizor u koji i sam gleda. Na sljedećoj razini interpretacije može se govoriti i o temi rivalstva medija. Vremenu nastajanja slike anakrona televizija u mogućnosti je prikazati bilo koji dio slike: ona je multimedijalna i intermedijalna i može emitirati odjednom

---

<sup>230</sup> Usp. Miloš Ilić, "Kič kao umetnička i duhovna tautologija"; Predgovor za *Kič. Umetnost sreće*, autor Abraham Moles, ur. Dobrivoje Jevtić, prev. Ksenija Jovanović (Niš: Gradina, 1973), 23.

ili zasebno medije koji su stoga često manje složenosti od nje same, kao što je slikarstvo. Izuzmemo li činjenicu da omotnica kopira barokno djelo, na ovom bi se primjeru teže dalo govoriti o (porno)kiču, no naslov albuma dovodi u vezu kupida s anđelom i nago tijelo s religijom, čineći prikaz Venere vulgarnijim. Religijski kič u punom se sjaju javlja na unutrašnjim omotnicama ploče. On nije provokativan jer se ne dovodi u vezu s aluzivnim sadržajem, ali je primjer idealiziranog, iznimno dekorativnog i sladunjavog prikaza anđela uz upotrebu drečavih boja. Prikaz dva vesela *putta* uhvaćena za ruke ne samo da je kičast jer neopipljivost i kompleksnost duhovnoga pokušava uobličiti u srceparateljske forme, već i zbog toga što se tu ponovno radi o iznevjeravanju medija i materijala, s obzirom na to da su prikazani *putti* zapravo kipići, što je sugerirano njihovom monokromnošću.



**Slika 72**  
*Lacrimae Christi*, Videosex, 1985.  
 Dizajn: Dejan Knez, M. Blutnik, Videosex

Videospot za pjesmu *Osmi dan* grupe Pankrti bazira se na poigravanju religijskim temama i religijskom ikonografijom. U ambijentu ukrašenom svijećama, za dugačkim stolom posljednje večere s kaležima i kruhom, sjede članovi Pankrta. S kadrovima tog prostora, izmjenjuju se, između ostalih, kadrovi preuzeti iz filma *Decameron* Piera Paola Pasolinija. Scene iz Pasolinijeva filma, pa onda i iz spota Pankrta, pokušavaju pomoću živih likova u stvarnome prostoru što vjernije rekonstruirati dijelove Giottova *Posljednjeg suda* iz kapele Scrovegni, služeći se pritom slikarskim kasnogotičkim konvencijama prikazivanja koje, prenesene u drugi medij, djeluju groteskno. Tako zbor anđela nosi pune zlatne aureole, Marija se nalazi u skulpturalno izrađenoj i pozlaćenoj mandorli, arkandeli Mihael i Rafael pridržavaju križ, četiri nage žene obješene su za granu u desnom dijelu koji predstavlja pakao, a lik podno križa oponaša donatora Scrovegnija koji odista pridržava maketu crkve. Vertikalna perspektiva je postignuta raspoređivanjem likova dužinom i širinom odronjenog dijela brda. Doslovno prenošenje konvencija jednog medija u drugi medij rezultira kič

kvalitetom<sup>231</sup> koju redatelj i scenarist spota, Slavko Hren, svjesno preuzima. Zanimljivo je da se u spotu, kao kontrapunkt religijskim temama, javlja snimka plakata za festival Novi rock 1985. koji je dizajnirao Kostja Gatnik, a koji u postmodernističkoj maniri preuzima socijalistički spomenik *Radnika i kolhoz seljanke* Vere Muchine. No, umjesto radnika i seljanke nalazimo u istim pozama zapadnjački, seksualiziran, pa čak i holivudski prikaz Afroamerikanca i žene blijede puti čije razgolićene grudi u kombinaciji s plavom kosom, koja podsjeća na onu Marilyn Monroe, i crvenim štiklama zadobivaju drugačije značenje. Njihove ispružene ruke ne nose niti srp niti čekić, već su vezane okovima.

U svim opisanim primjerima, može se govoriti i o *camp* pristupu s obzirom na to da se *campom* općenito smatra namjerno kič pretjerivanje koje stoga nije odraz lošeg ukusa dizajnera, već komentar umjetnika koji je svjestan principa po kojima kič funkcionira, pa stoga postoji jasan ironijski odmak.

\* \* \*

Preuzimanje slika iz ogromnog repertorija prošlosti zasigurno je jedna je od temeljnih odrednica postmodernizma. No, kada preuzete slike ili slike sastavljene od više stilskih ili tematskih referenci pokušavaju evocirati neko prošlo razdoblje i kada te slike gledatelj može prepoznati kao iskaze prošlosti koji su odabrani upravo da bi se istaknula njihova anakronost, tada možemo govoriti o retro principu. Sklonost postmoderne ere retro principu i Baudrillard i Jameson pronaći će u gubljenju povijesnosti istisnute uslijed prevlasti (fotografskih) slika i kodova nad zbiljskim događajima. U svijetu u kojem plutajući označitelji upućuju jedan na drugog i u kojem se stoga gubi veza s označenim, kao i linearnost povijesnog vremena ili kauzalnost povijesnih događaja, slike prošlosti ne pokušavaju usidriti svoje značenje u povijesnom kontekstu, već povijest prestaje biti referentna točka i biva, kako to Jameson kaže, polako stavljena u zgrade.<sup>232</sup>

Među omotima novoga vala može se izdvojiti nekoliko primjera retro dizajna koje u svojoj klasifikaciji post-punk dizajna prepoznaje i Philip Brophy. Omot albuma *O je!* beogradske grupe U škripcu (1983.) dizajnirali su *Aux maniere*, a uz Momčila Rajina i Slobodana Šajina potpisana je ovaj put i Goranka Matić. Naslovna stranica, mada ni po čemu ne upućuje izričito na određenu (modnu) dekadu, u konačnom dojmu djeluje kao retro slika,

---

<sup>231</sup> Osim toga, Marija, koja se umjesto Krista nalazi u mandorli, prikazana je kao *femme fatale*.

<sup>232</sup> Jameson, *Postmodernism or, the Cultural*, 18.

pogotovo uzme li se obzir da se radi o novovalnoj ploči, a ne ploči zabavne muzike, zbog koje prikaz muškarca i žene u klasičnoj plesnoj pozi iznevjerava naša očekivanja u pogledu vizualne predodžbe glazbe. Iako se odjeća može opisati tek kao elegantna, a automobil u pozadini je nerazpoznatljiv, dani nagovještaj glamura, klasičnosti i velegradskog ambijenta priziva neku minulu dekadu, možda onu ludih dvadesetih. Osim unatrag zalizane kose i leptir mašni prisutnih na stražnjoj strani omota, prva sličica na poledini omota prikazuje žene odjevene slično glumicama u burleski, čiji modni stil upućuje na dekadentni način života (vjerojatno bordel), ali posredno i na razdoblje art decoa koje je često bilo oživljavano u retro prikazima.<sup>233</sup> Izložba grafika i kolaža naslovljena *Fin de Siècle*, na kojoj je *Aux maniere* predstavio i deset monotipija u boji napravljenih za omot albuma *O je!*,<sup>234</sup> također aludira na retro princip i razdoblja dekadencije kojima su se umjetnici inspirirali.



Slika 73

*O je!*, U škripcu, 1983.

Dizajn: *Aux Maniere* (Šajin, Rajić, Matić)

U poglavlju koje se bavilo Laibachovom provokativnom i retroavangardnom estetikom, spomenut je retro omot ploče *Sympathy for the Devil* iz 1988. godine. Iste godine Laibach izdaje i singlicu *Across the Universe* čiji omot dizajnira Novi kolektivizam. Poznavajući umjetnički i dizajnerski modus operandi *Neue Slowenische Kunsta* (u ovome slučaju Laibacha i *Novog Kolektivizma*) preuzimanje retro fotografije djevojke koja skija može se protumačiti samo kao ironični komentar na scene iz filma *Help!* u kojem članovi The Beatlesa skijaju u austrijskom Obertauernu. Stoga ovakav retro prikaz, koji je možda imao i ulogu promoviranja nekog skijališta, pokazuje kako retro iskazi zapravo ne potiču nostalgiju u

<sup>233</sup> Elizabeth E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, (London: Reaktion Books, 2006), 66-68.

<sup>234</sup> Izložba je održana u Srećnoj galeriji SKC-a u Beogradu 1984. godine. – Jovan Despotović, "Momčilo Rajin i Slobodan Šajin - Aux Maniere fin de siècle", *Jovan Despotović*, zadnji pristup 1. 7. 2016., objavljeno 9. 11. 2011.

[http://www.jovandespotovic.com/?page\\_id=7379](http://www.jovandespotovic.com/?page_id=7379) (Izvorno objavljeno: Moment, br. 2, Beograd, 1985., 44-45).



pravom smislu riječi, već se radi o tzv. „nesentimentalnoj nostalgiji“, nostalgiji koja tek načelno ostaje upisana u sliku, a zapravo je dati prikaz udaljen od stvarne slike prošlosti i često ciničan.<sup>235</sup> Baudrillard će široki osmijeh, koji se često javlja na retro i/ili propagandnim sadržajima i koji je postao simbol konzumerističkoga svijeta, opisati kao "hladan osmijeh", koji nije nužno oznaka afektiranosti ili zabavljenosti, već se može tumačiti znak komercijalnog saučesništva (*commercial complicity*).<sup>236</sup>

Omoti singl i mini LP ploče *Nove godine!* grupe U škripcu (1983.) i ploče *Muzika za mlade* Lakih pingvina (1984.) mogu se opisati kao retro ponajviše zbog toga što koriste principe vizualnog oblikovanja koji su svojstveniji nekim ranijim dekadama dvadesetoga stoljeća. Korištenjem veselih boja i jednostavnih geometrijskih oblika poput trakica i zvjezdica pri oblikovanju omota ploče *Nove godine!*, Mirko Ilić se referira na dizajn Jugotonovih ploča izdanih pedesetih i početkom šezdesetih godina. Motiv božićne kuglice iskorišten je umjesto slova "o" u naslovu albuma te kao okvir unutar kojeg se javljaju fotografske portretne glave izvođača. Poledina albuma mini LP-ja je domišljato dizajnirana kao kalendar za nadolazeću godinu.



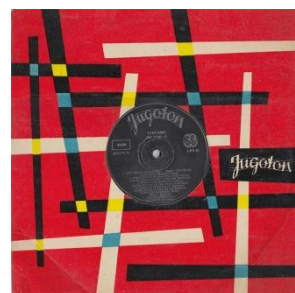
**Slika 74**  
*Nove godine!*, U škripcu,  
1983.  
Dizajn: Mirko Ilić  
Fotografija: Luka Mjeda



**Slika 75**  
*Nove godine!*, U škripcu,  
1983. (singlica)  
Dizajn: Mirko Ilić  
Fotografija: Luka Mjeda



**Slika 76**  
*Zaplešimo uz pjesmu*, Solisti  
radija Novi Sad, 1956.



**Slika 77**  
*Pjevamo za vas I*, 1962.

Ploča *Muzika za mlade* se samim naslovom referira na ironične primjese retro zvuka na albumu (npr. u pjesmi *Disko podvig*), a omot karakterizira upotreba geometrijskih likova koji se javljaju i na unutrašnjem omotu kao okviri za fotografije nasmiješenih članova sastava, pa čak i na etiketi ploče. Međutim, stil i povijesni trenutak dizajna koji omot oponaša,

<sup>235</sup> Guffey, *Retro*, 17-20.

<sup>236</sup> Jean Baudrillard, "Mass Media Culture," u *The Consumer Society: Myths and Structures* (London: Sage, 1998), 121.

odnosno postmodernistički krade, moguće je preciznije utvrditi nakon što se u spoju žutoga trokuta, crvenoga kvadrata i plavoga kruga prepozna referenca na principe Bauhausove škole. Radi se pobliže o naslovnici knjige *Bauhaus* iz 1974. godine, koja je zapravo skraćeni katalog izložbe *50 Jahre Bauhaus* iz 1968. godine. Obje naslovnice je dizajnirao Herbert Bayer.<sup>237</sup> Naslovnica knjige, koju su Bojan Kovačević i Laki Pingvini iskoristili za oblikovanje albuma, bila je iznimno pogodna za preuzimanje zbog omotu vinilne ploče sličnoga kvadratnog formata.<sup>238</sup>



**Slika 78**

*Muzika za mlade*, Laki pingvini, 1984.  
Dizajn: Bojan Kovačević, Laki pingvini



**Slika 79**

Naslovnica publikacije *Bauhaus*, 1981.

## 8. Zaključak

Pokušaj rezimiranja glavnih karakteristika velike i raznovrsne vizualne građe koja je pratila hrvatsku i jugoslavensku punk i novovalnu glazbenu produkciju nije jednostavan iz nekoliko razloga. Prvo, s obzirom na to da se većinski radi o primjerima grafičkoga dizajna, treba imati u vidu da je dizajn kao likovno područje zbog svoje komercijalne usmjerenosti, ali i nepostojanja utvrđenoga kanona, i to pogotovo kada je riječ o omotnicama vinilnih ploča, otvoren raznim (estetskim) utjecajima, autorskim idejama te preuzimanju iz različitih žanrova. Sličan je slučaj i s videospotovima kao mladom granom filmskoga razmišljanja, koja također

<sup>237</sup> Sanserifna, isključivo kurentna tipografija, prepoznatljiva po slovu "a" koje je oblikovano kao verzalno slovo "a" bez spojnog poteza, korištena je na obje naslovnice te izvedena iz *Universal* tipografije koju je Bayer oblikovao 1925. godine. Vrlo je slična tipografiji koju za svoj vizualni identitet koristi berlinski Bauhaus-Archiv.

<sup>238</sup> Izložba *Bauhaus* održana je 1981. godine u Beogradu i Zagrebu te je povodom tih dviju izložbi izdana prevedena verzija skraćenoga kataloga *50 Jahre Bauhaus* s istim dizajnom naslovnice.



dopušta veći stupanj eksperimentiranja. Drugo, glazbenu produkciju novoga vala, bilo da se radi o svjetskoj ili jugoslavenskoj sceni, odlikuje višeglasje različitih punk i post-punk stilova koji mogu zahtijevati i različit likovni pristup. I treće, razdoblje osamdesetih godina sagledava se u kontekstu postmodernističkog estetskoga pluralizma, preklapanja područja visoke i niske kulture i općenito širenja estetskoga polja. Ipak, upravo se ponavljanje i preplitanje određenih postmodernističkih tema i strategija može uzeti kao poveznica različitih dizajnerskih i umjetničkih rješenja.

Jedna od tema koja se na različite načine javlja u obrađenoj vizualnoj građi jest tema površine i površinskoga. Postmodernistička preokupacija temom površine može se u intepretaciji zaustaviti na stilskim odrednicama kaotičnog (anti)dizajna kad je u pitanju punk estetika ili suptilnijim poigravanjem odnosima dvodimenzionalnoga i trodimenzionalnoga na primjerima grafičkog dizajna novoga vala. Odstupanja od dvodimenzionalne pravilne modernističke rešetke očituju se u porazbacanim, iskošenim trakama s imenima albuma, izvođača ili pjesama, kolažnom pristupu koji izrezivanjem i ponovnim lijepljenjem zaobilazi prirodni zakon gravitacije i razotkriva lažnost uređene površine ili pak namjernim stvaranjem tenzije između površinskog i dubinskog. Svi ti postupci mogu se tumačiti kao odgovor na racionalističku rešetku temeljenu na Kartezijevu pravokutnom sustavu<sup>239</sup> i u takvom čitanju premašuju okvire stilskih posebitosti.

Sljedeći aspekt površinskoga odnosi se na samoreprezentaciju glazbenika. Briga za imidž sastavni je dio autopromocije i postoji u određenoj mjeri kod svih glazbenih grupa i izvođača, no u razdoblju novoga vala imidžem se često želi naglasiti zvjezdana pojavnost glazbenika i to putem pridavanja pažnje izgledu i modnome stilu te reprodukcijama slika glazbenika, koje su često ulančene i intermedijalne te tako ističu prethodno (medijsko) pojavljivanje i afirmiranost glazbenika. Razina imidža koje su njegovale neke strane novovalne grupe kao što su Duran Duran ili Culture Club vidljiva je i na primjerima nekih jugoslavenskih novovalnih grupa. Praćenje koraka sa zapadnom novovalnom scenom očituje se, primjerice, u preuzimanju novoromantičarskog imidža kod grupe Boa, Paraf ili Dorian Gray. Također, korelacija imena grupe Idoli i njihova građenja imidža prije prave glazbene aktivnosti ili pak (autocitatnog) uvrštavanja fotografija i snimljenih isječaka s članovima

---

<sup>239</sup> Jack H. Williamson, "The Grid: History, Use, and Meaning," u *Design Discourse: history, theory, criticism*, ur. Victor Margolin (Chicago & London : The University of Chicago Press, 1989), 177-178.

grupe u vlastite videospotove, nije slučajna, kao ni naslov albuma *Imitacija života* grupe Zvijezde i koncept pripadajuće mu omotnice. Riječ je često o samoreprezentaciji glazbenika koja je impersonalna, bilo da poprima obilježja *fotosessiona* ili ustraje na robotskim kretnjama i pantomimičarskim facijalnim ekspresijama koji ne poznaju nijanse između potpune nezainteresiranosti i patetične pretjeranosti u primjerima spotova Idola ili Šarla Akrobate.

Površinsko se na kraju očituje i u slabljenju jednoznačnoga odnosa između označenoga i označitelja, zbog kojeg jedan označitelj upućuje na drugi stvarajući intertekstualno tkanje. To je slučaj kod svih postmodernističkih apropijacija koje su prepoznate i u ovom radu na primjerima grafičkog dizajna i videospotova: od preuzimanja umjetničkih djela Amedea Modiglianija i Roya Lichtensteina na omotnicama ploča koje potpisuje Ivan Stančić, preko ironičnog referiranja na dizajn amblematskih omotnica ploča na primjeru Ilićeve reinterpretacije loga Rolling Stonesa za Prljavo Kazalište, pa sve do preuzimanja antinacističkih propagandnih plakata ili suvremenih reklama. Analiza videospota za pjesmu *Šejn* grupe Haustor ili omota albuma *Imitacija života* pokazala je na koji se način tema hiperrealne stvarnosti javlja na primjerima vizualne umjetnosti.

Tema prošlosti također se na različite načine provukla kroz primjere umjetničkih rješenja koji su analizirani u ovome radu. Svaka preuzeta slika dokumentarnog, umjetničkog ili reklamnog predznaka uspostavlja vezu s prošlošću, a preuzimanje se može tumačiti kao udaljavanje od originalnog konteksta iz kojeg se preuzima i time „kapitulaciju“ povijesti ili pak kao angažirano prisvajanje slike prošlosti i time „rekapitulaciju“ povijesti. Opredjeljivanje za jednu ili drugu interpretaciju nije jednostavno, ali je moguće ustvrditi da stupanj subverzivnosti varira od primjera do primjera: od denaturaliziranih dekorativnih zvjezdica Ivana Stančića do preuzimanja religijskih obilježja na primjeru omotnice *Odbrana i posljednji dani* Goranke Matić ili pak totalitarističkih simbola u umjetnosti Laibacha. U radu su također analizirani primjeri retro dizajna koji namjerno rekonstruira neaktualne stileme.

Dvostruki pristup ili dvostruka kodiranost može se iščitavati i iz omotnicama koje nude proizvođačko čitanje, bilo da se radi o akumulaciji raznorodnih sadržaja na omotnici *Tango Bango* grupe Aerodrom Ivana Stančića ili o rebusnom pristupu Mirka Ilića, u kojem bi Linda Hutcheon prepoznala savršeno postmodernističko sredstvo jer istovremeno zabavlja i zahtijeva participaciju gledatelja u stvaranju značenja.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 121.

U analiziranoj građi su također uočljive različite reference na potrošački orijentirano društvo. Od omotnica koje naglašavaju svoj prodajni karakter poput one za album *Slovan / Adijo Ljubljana* grupe Pankrti ili albuma *Čokolada* grupe Idoli do upotrebe kiča i retro prizora čija lažna nostalgija posjeduje reklamnu persuzivnost i impersonalnost.

Korištenje degradiranih formi poput kiča, *trash*a ili reklame ukazuje na već spomenuto širenje estetskoga polja i nestanak granice između visoke i niske kulture. Punk namjernim amaterskim pristupom jasno pokazuje odmak od elitističke umjetnosti i demokratizira bavljenje glazbom i vizualnom umjetnošću te demistificira sam proces nastajanja djela. Kolažiranje, prebojavanje i prisutnost ruke umjetnika prisutni su kasnije i na mnogim likovnim rješenjima za novovalnu glazbenu produkciju.

Rad je pokazao i na koji se način jugoslavenski kontekst samoupravnoga socijalizma u raspadanju odrazio i na onaj dio vizualne umjetnosti osamdesetih godina vezan uz glazbenu novovalnu produkciju. Iako se kritički politizirani iskazi javljaju sporadično u odnosu na opuse umjetnika kao što su npr. Mladen Stilinović ili Sándor Pinczehelyi, koji su sustavno razotkrivali gubitak veze između „ideološkog označitelja i društvenog referenta“, <sup>241</sup> parodija, cinizam ili umjerena provokativnost prisutni su na omotima poput onog za album *Državni ljubimci* (Pankrti) ili *Odbrana i poslednji dani* (Idoli), plakatima za grupu Pankrti Etbina Štefančiča ili stripovima Igora Kordeja i Milana Trenca za pjesmu *Maljčiki*.

Rad je s jedne strane pokazao na koje je sve načine kroz omote ploča, plakate, videospotove ili strip bila vizualizirana i promovirana novovalna glazba te predočio raspon umjetničkih rješenja koji su sezali od naglašeno amaterskog pristupa do visokoestetiziranih omotnica kakve su dizajnirali Bachrach & Krištofić, od omota ploča koje su napravili sami glazbenici do Ilićevih omota ploča čiji se primjerci danas čuvaju u njujorškoj MoMA-i. S druge strane, utvrđena je međuzavisnost s medijima koji su pratili i stvarali novovalnu scenu, te interakcija dizajnera, fotografa, akademskih slikara, stripaša, filmaša i amatera iz različitih republika bivše Jugoslavije.

Radi se, dakle, o stvaralački iznimno bogatom periodu i oblasti popularne kulture u kojem je nova glazbena scena mobilizirala autore iz različitih područja vizualnih komunikacija. Prevlast omota albuma čija se likovna rješenja ne temelje na fotoportretu

---

<sup>241</sup> Erjavec, "Introduction," 4 (moj prijevod).

izvođača, primjeri inovativnog pristupa videospotu, provokativni plakati ili stripovi koji su vizualizirali glazbu svjedoče o podizanju standarda umjetničke produkcije i važnosti bavljenja ovim segmentom popularne kulture.

## ***Popis literature***

### **Knjige, članci, poglavlja, katalozi...**

Adkins, King M. *New Wave. Image Is Everything*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Albahari, David, ur. *Drugom stranom. Almanah novog vala u SFRJ*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983.

Bagarić, Marina. "Design i vinil: simbolika likovnih djela na omotnicama gramofonskih ploča." *Quorum* 15, br. 3 (1999): 206-233.

Bakalović, Rene. "Odjeci slovenske punk politike." U *Punk pod Slovenci*, uredio Igor Bavčar, 333. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, 1985. Izvorno objavljeno u časopisu *Start*, br. 351, 3. 7. 1982.

Barić, Vinko. *Hrvatski punk i novi val: 1976. - 1987*. Solin: vlastita naklada, 2011.

Baudrillard, Jean. "Apsolutna reklama - nikakva reklama." U *Simulakrumi i simulacija*, uredio Krešimir Rogina, preveo Zlatko Wurzberg, 125-135. Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, 2001.

—. "Mass Media Culture." U *The Consumer Society: Myths and Structures*, 99-129. London: Sage, 1998.

Brek, Tomislav. "Sjećanje na budućnost [197? – 1984 – 199?]." U *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*. Uredili Branko Kostelnik i Feđa Vukić, 257-289. Zagreb: HDLU, DIPK, 2015.

Cateforis, Theo. *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011/2014.

Ćurko, Bruno i Greguric, Ivana, ur. *Novi val i filozofija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2012.

Čufer, Eda. "Laibach Stratagem: Two Stories by an Observer." U *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija / Recapitulation 2009*, uredili Naomi Hennig i Wiktor Skok, 143-147. Łódź: Muzeum Sztuki, 2009.

Domić, Ljiljana. "R-KVADRAT! o stripu u Rijeci." *Val: omladinski list*, OK SSOH, Rijeka, br. 50 (1978): 27.

Dorfles, Gillo. *Kič. Antologija lošeg ukusa*. Prevela Markita Franulić. Zagreb: Golden marketing, 1997.

Duda, Dean. "Užas je moja furka. Socijalistički urbani imaginarij Branimira Štulić." U *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*, uredile Lada Čale Feldman i Ines Prica, 95-120. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006.

Eskilson, Stephen J., "Postmodernism, The Return of Expression." U *Graphic design - a new history*. 336-371. London: L. King, 2007.

Erjavec, Aleš. "Neue Slowenische Kunst - New Slovenian Art." U *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija / Recapitulation 2009*, uredili Naomi Hennig i Wiktor Skok, 117-129. Łódź: Muzeum Sztuki, 2009.

—. "Introduction." U *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, uredio Aleš Erjavec, 1-54. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

Fiske, John. "Popularni tekstovi." U *Popularna kultura*, uredio Zoran Hamović, preveo Zoran Paunović, 120-147. Beograd: Clio, 2001.

Franulić, Markita, "Poletova fotografija - deset godina kasnije". *Život umjetnosti*, br. 45-46 (1989): 40-53.

Galjer, Jasna. "Jugoton - masovni medij popularne kulture." U *Jugoton - istočno od raja / 1947. - 1991.*, uredili Markita Franulić, Sanja Bachrach-Krištofić i Mario Krištofić. 26-39. Zagreb: Tehnički muzej, Kultura umjetnosti, 2014.

Glavan, Darko i Topić, Leila. *Galerija Studentskog centra: 40 godina*. Zagreb: Studentski centar, Kultura, Galerija SC, 2005.

Gržinić, Marina. "Neue Slowenische Kunst." U *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918. - 1991.*, uredili Dubravka Đurić i Miško Šuvaković. 246-269. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Guffey, Elizabeth E. *Retro. The Culture of Revival*, 17-22, 66-68. London: Reaktion Books, 2006.

Hebdige, Dick. 'Postmodernism and 'The Other Side'.' U *Cultural Theory and Popular Culture: a reader*, uredio John Storey, 371-386. Harlow: Pearson Education, 1998.

—. *Potkultura: značenje stila*, uredio Branislav Milošević, preveo David Albahari, Beograd: Rad, 1980.

—. "Post-script 4: Learning to Live on the Road to Nowhere." U *Hiding in the Light: on images and things*, 233-245. London i New York: Routledge, 2002.

Hollis, Richard. *Graphic design: a concise history*, 179-215. London: Thames & Hudson, 2001.

Horvat, Hrvoje. *Johnny B. Štulić: fantom slobode: biografija*, 15. Zagreb: Profil International, 2005.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 2002.

Ilić, Miloš. "Kič kao umetnička i duhovna tautologija." Predgovor za *Kič. umetnost sreće*. Autor Abraham Moles, uredio Dobrivoje Jevtić, prevela Ksenija Jovanović, 5-35. Niš: Gradina, 1973.

Ivančević, Nataša. *Slika, gesta, materija: 80-te u zbirci Muzeja moderne i suvremene umjetnosti*. Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2004.

Janjatović, Petar. *Ex YU rock enciklopedija: 1960-2006*, 102-104. Beograd: Čigoja štampa, 2007.

Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society". U *The Anti-Aesthetic*, uredio Hal Foster, 111-125. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.

—. "Introduction", "The Cultural Logic of Late Capitalism." u *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. ix-xxii i 1-54, London, New York: Verso, 1991.



Jeremić, Vladan. "Politike vizuelnih reprezentacija i interpretacija arhiva jugoslovenskog pank i novog talasa (1979-1984)." U *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, uredili Đorđe Tomić i Petar Atanacković, 103-106. Novi Sad: Cenzura, 2009.

Kipke, Željko. "Postmetafizika prije postmetafizike." U *Osamdesete. Slatka dekadencija postmoderne*, uredili Branko Kostelnik i Feđa Vukić, 105-121. Zagreb: HDLU; DIPK, 2015.

Kostelnik, Branko. "Najbolji omoti novoga vala ili tko to tamo... dizajnira?." U *Jugoton - istočno od raja / 1947. - 1991.*, uredili Markita Franulić, Sanja Bachrach-Krištofić i Mario Krištofić, 40-50. Zagreb: Tehnički muzej, Kultura umjetnosti, 2014.

—. *Moj život je novi val: razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*, Zaprešić: Fraktura, 2004.

Kreft, Lev. "Avant-garde, retro-garde and progress." U *Ausstellung Laibach Kunst Rekapitulacija / Recapitulation 2009*, uredili Naomi Hennig i Wiktor Skok, 74-81. Łódź: Muzeum Sztuki, 2009.

Kršić, Dejan, ur. *Mirko Ilić: strip, ilustracija, dizajn, multimedija: 1975. - 2007.* Zagreb: Zagrebački holding - Podružnica AGM i Profil International, 2008.

—. *Dizajn gramofonskih ploča: pop muzika: diplomatska radnja.* Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1986.

Kyaw, Natalja. "Računajte na nas. Pank i Novi talas / Novi val u socijalističkoj Jugoslaviji." U *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, uredili Đorđe Tomić i Petar Atanacković, 81-102. Novi Sad: Cenzura, 2009.

Machin, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text.* London & New York: Sage, 2010.

Maković, Zvonko. *Zvonimir Pliskovac.* Rijeka: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1981.

Martić, Martina; Vuković, Stevan; Čurgus Kazimir, Velimir; Rosić, Branko; Đurić Mišović, Irena i Đerić, Aleksandar. *POSLEDNJA mladost u Jugoslaviji: epizoda Beograd*, preveo Steve Agnew. Beograd: Muzej istorije Jugoslavije, 2011.

Mirković, Igor. *Sretno dijete*. Zaprešić: Fraktura, 2004.

Mrduljaš, Maroje. "Dizajn za nezavisnu kulturnu scenu u Hrvatskoj." U *Dizajn i nezavisna kultura*, uredili Maroje Mrduljaš i Dea Vidović, 40-60. Zagreb: Savez udruga Klubtura, UPI-2M Plus, Kurziv-Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010.

Pliskovac, Zvonimir. "Kockica je čuđenje." Intervjuirao Željko Vukušić, *Val: omladinski list, OK SSOH*, Rijeka, br. 50 (1978): 28

Poyner, Rick. *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*. London: Laurence King Publishing Ltd., 2003.

Prica, Ines. "'Novi val' kao anticipacija krize." *Etnološka tribina* 20, br. 13 (1990): 23-31.

Ristivojević, Marija. "Rokenrol kao lokalni muzički fenomen." *Etnoantropološki problemi* 7, br. 1, (2012): 213-223.

Roban, Križić Sandra i Bachrach & Krištofić (ur.). *Bachrach & Krištofić*. Zagreb: Fortuna, 2008.

Romero, Pedro G. "Album Covers, Sleeves, Labels, Boxes." *11 to 21. Song as a Force of Social Transformation*, br. 2 (2011): 16-39.

Šuvaković, Miško. "Art as a Political Machine." U *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, uredio Aleš Erjavec. 90-134. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

Tomc, Gregor. "Sociologija punka u socijalizmu: Slovenija." *15 dana* 51, br. 5/6 (2008/2009): 4-13.

—. "Spori in spopadi druge Slovenije." U *Punk pod Slovenci*, uredio Igor Bavčar, 25. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, 1985.

Vićentić, Ninoslava. "Omoti za ploče novog talasa kao paradigma popularnog proizvođačkog teksta." *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 15 (2009): 179-192

\_\_\_. "Opšte odlike umetnosti i uloga medija: iznošenje društveno-angažovanog stava beogradskog Novog talasa." *Kultura*, br. 133 (2011): 328-338.

Vukić, Feđa. "Sjaj umornog socijalizma." U *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, uredili Branko Kostelnik i Feđa Vukić, 177-183. Zagreb: HDLU, DIPK, 2015.

\_\_\_. "Moša Pijade i Jim Morrison: Vizualna kultura osamdesetih godina u Hrvatskoj." U *Sintaksa književnog jezika. Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, uredio Krešimir Mićanović, 195-207. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 2011.

Williamson, Jack H. "The Grid: History, Use, and Meaning." U *Design Discourse: history, theory, criticism*, uredio Victor Margolin, 171-186. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1989.

Woods, Tim. "Postmodernism: philosophy, cultural theory and theology", "Postmodernism in visual art, sculpture and the design arts", "Postmodernism, film, video and televisual culture", u *Beginning Postmodernism*. 18-62, 149-190, 225-240. Manchester: Manchester University Press, 2009.

Xaver, Franz. "Črno - beli šok v Trbovljah". U *Punk pod Slovenci*. Uredio Igor Bavčar, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, 1985.

\*\*\*\*"Razgovori, zapisi, sjećanja." U *Jugoton - istočno od raja. Jugoton - istočno od raja / 1947. - 1991. Jugoton - istočno od raja / 1947. - 1991*, uredili Markita Franulić, Sanja Bachrach-Krištofić i Mario Krištofić, 98-119. Zagreb: Tehnički muzej, Kultura umjetnosti, 2014.

### Online izvori

Brophy, Philip. "Post Punk Graphics: The Displaced Present, Perfectly Placed." *Philip Brophy*. Zadnji pristup 1. 6. 2016.

[http://www.philipbrophy.com/projects/rstff/PostPunkGraphics\\_M.html](http://www.philipbrophy.com/projects/rstff/PostPunkGraphics_M.html). (Izvorno objavljeno u *Stuffing* br. 3, Melbourne, 1990)

Despotović, Jovan. "Momčilo Rajin i Slobodan Šajin - Aux Maniere fin de siècle." *Jovan Despotović*. Zadnji pristup 1. 7. 2016. Objavljeno 9. 11. 2011. [http://www.jovandespotovic.com/?page\\_id=7379](http://www.jovandespotovic.com/?page_id=7379) (Izvorno objavljeno: *Moment*, br. 2, Beograd, 1985., 44-45)

Franulić, Markita. "Pečat vremena: Poletova mitologija grada." *Matica hrvatska*. Zadnji pristup 11. 3. 2016.

<http://www.matica.hr/vijenac/265/Pe%C4%8Dat%20vremena/>.

Glavan, Darko. "Kako zaštita od prašine postaje likovni žanr." *Jutarnji list*. Zadnji pristup 15. 6. 2015. Objavljeno 26. 8. 2006.

<http://www.jutarnji.hr/kako-zastita-od-prasine-postaje-likovni-zanr/152320/>

Ivezić, Ivan. "IVAN IVEZIĆ: Za omotnice ploča nikad se nisam inspirirao glazbom." Intervjuirao Željko Luketić. *dizajn.hr*. Zadnji pristup 1. 6. 2016. Objavljeno 27. 8. 2015. <http://dizajn.hr/blog/ivan-ivezic-za-omotnice-ploca-nikad-se-nisam-inspirirao-glazbom/>.

Kordej, Igor. *Post scriptum 26 – Ne, to nije maska harlekina* (2). Intervjuirao Zoran Đukanović, *Strip vesti*. Zadnji pristup 1. 6. 2016. Objavljeno 19. 8. 2015. <http://www.stripvesti.com/arhiva/sv-290.htm> (Cjelovit intervju izvorno objavljen u YU strip magazinu, br. 74, Beograd, 1985.)

Maković, Zvonko. "Combat rock. Slike i crteži Ivana Stančića." Zadnji pristup 1. 6. 2016. [http://scena.hgu.hr/PIKO-STANCIC/NOVA\\_DIZAJN.htm](http://scena.hgu.hr/PIKO-STANCIC/NOVA_DIZAJN.htm)

Mušćet, Bojan. "Istočni izlaz." *Klub Sušačana*. Zadnji pristup 1. 6. 2016. [www.klubsusacana.hr/revija/clanak.asp?Num=62-63&C=6](http://www.klubsusacana.hr/revija/clanak.asp?Num=62-63&C=6). (Izvorno objavljeno u Sušačkoj reviji, br. 62/63)

Triggs, Teal. "Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic." *Journal of Design History* 19, br. 1 (2006): 69-83. Zadnji pristup 21. 3. 2015. doi: 10.1093/jdh/epk006.

Žižić, Nela. "Josip Klarica -fotografije 1976.-2011." *Photodays Rovinj*. Zadnji pristup 10. 6. 2016. <http://www.photodays-rovinj.com/hr-hr/program-festivala/izlozbe/josip-klarica>.

\* \* \*

"Bachrach & Krištofić 1978 - 2012." *Institut hrvatske glazbe*. Zadnji pristup 1. 6. 2016. Objavljeno 5. 6. 2012. <http://www.ihg.hr/sva-lica-glazbe/bachrach-kristofic-1978-2012-83>.

"Bili smo sigurni da bedom Dorian Gray možemo promijeniti svijet." *Večernji list*. Zadnji pristup 1. 6. 2016. Objavljeno 6. 2. 2013. <http://www.vecernji.hr/glazba/bili-smo-sigurni-da-bedom-dorian-gray-mozemo-promijeniti-svijet-506812>.

"Poslednja pobuna 2' ili kako je izgledao srpski pank." *Blic*. zadnji pristup 1. 6. 2016. Objavljeno 20. 3. 2008. <http://www.blic.rs/kultura/poslednja-pobuna-2-ili-kako-je-izgledao-srpski-pank/rg1tt2s>.

## **Videografija**

### **Filmovi**

*LP film Pankrti - Dolgcajt*, r. Igor Zupe, Slovenija, 2006.

*Kad Miki kaže da se boji*, r. Ines Pletikos, Hrvatska televizija, Hrvatska, 2005.

*Ritam rock plemena - Od Uragana do Urbana*, r. Bernandin Modrić, Istra film, Hrvatska, 2005.

*Rok dezzerteri*, r. Milorad Milinković i Bane Antonović, Televizija Beograd, Jugoslavija, 1990.

### Emisije

*NAŠI DANI - priče o hrvatskom rocku: Neprilagođeni* (4/10), r. Antun Vrdoljak, HRT, Hrvatska, 2012.

*NAŠI DANI - priče o hrvatskom rocku: Novi val* (5/10), r. Antun Vrdoljak, HRT, Hrvatska, 2012.

*Novi talas I*, Robna kuća (sezona 2, ep. 21), r. Igor Stoimenov, Srbija, 2010.

*Novi talas II*, Robna kuća (sezona 2, ep. 22), r. Igor Stoimenov, Srbija, 2010.

*Strip u Hrvatskoj: Igor Kordey*, r. Irena Jukić Pranjić, Umjetnička organizacija Anima za HRT, Hrvatska, 2014.

*Trikultura: MIRKO ILIĆ (1.dio)*: scenarist, voditelj i autor priloga: Marko Golub, urednica: Ivana Antunović Jović, proizvodnja: HRT, 2015.

## ***Popis slikovnih priloga***

Slika 1: *Lepi in prazni / Lublana je bulana*, Pankrti, 1978. Egon Bavčer.  
<https://www.discogs.com/Pankrti-Lepi-In-Prazni-Lublana-Je-Bulana/master/737814ž>

Slika 2: *Slovan / Adiyo Ljubljana*, Pankrti, 1986. *Ediscroato*.  
<https://www.discogs.com/Pankrti-Slovan-Adiyo-Ljubljana/release/3110954>

Slika 3: *Dolgcajt*, Pankrti, 1980. *Ediscroato*.  
<https://www.discogs.com/Pankrti-Dolgcajt/master/237474>

Slika 4: *Svoboda '82*, Pankrti, 1982. *Ediscroato*.  
<https://www.discogs.com/Pankrti-Svoboda-82/master/284029>

Slika 5: *Državni ljubimci*, Pankrti, 1982. Simon Mlakar.  
<https://www.discogs.com/Pankrti-Dr%C5%BEavni-Ljubimci/master/801895>

Slika 6: *Pankrti - v službi njenega veličanstva*, 1983. Etbin Štefančič.  
[http://www.etbin.com/images/design/plakati/pankrti\\_v\\_sluzbi\\_large.jpg](http://www.etbin.com/images/design/plakati/pankrti_v_sluzbi_large.jpg)

Slika 7: *Laibach*, 1983. Dušan Gerlica.  
<http://www.mladina.si/166333/neue-slowenische-kunst-v-moderni-galeriji/>

Slika 8: *Laibach*, Laibach, 1985.  
<https://www.discogs.com/Laibach-Laibach/master/13753>

Slika 9: *As in the Middle Ages...so in the Third Reich*, 1934. John Heartfield.  
<http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/about-john-heartfield-photomontages/tate-modern-political-art-heartfield>

Slika 10: *Opus Dei*, Laibach, 1987.  
<https://www.discogs.com/Laibach-Opus-Dei/master/13417>

Slika 11: *Blut und Eisen*, 1934. John Heartfield.  
<http://maeb-naeb-tab.blogspot.hr/2009/06/john-hartfield-gallery-part-3-of-3.html>

Slika 12: *Sympathy for the Devil*, Laibach, 1988.  
<https://www.discogs.com/Laibach-Sympathy-For-The-Devil/master/375636>

Slika 13: *Gesunde Eltern - Gesunde Kinder*, 1934.  
<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/gesunde-eltern-gesunde-kinder-um-1936.html>

Slika 14: *Televizori*, Prljava kazalište, 1978. Mario Krištofić.  
<https://www.discogs.com/Prljava-Kazali%C5%A1te-Televizori/release/1245701>

Slika 15: *Moj je otac bio u ratu / Noć*, 1979. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Prljava-Kazali%C5%A1te-Moj-Je-Otac-Bio-U-Ratu-No%C4%87/release/1003564>

Slika 16: *Prljava kazalište*, Prljava kazalište, 1979. Mirko Ilić.



<https://www.discogs.com/Prljavo-Kazali%C5%A1te-Prljavo-Kazali%C5%A1te/master/350239>

Slika 17: *Izleti*, Paraf, 1981. Gus & Maja.  
<https://www.discogs.com/Paraf-Izleti/master/284992>

Slika 18: *Fini dečko / Tužne uši*, Paraf, 1981. Gus & Maja.  
<https://www.discogs.com/Paraf-Fini-De%C4%8Dko-Tu%C5%BEne-U%C5%A1i/release/1040177>

Slika 19: *Tango Bango*, Aerodrom, 1981. Ivan Stančić.  
<https://www.discogs.com/Aerodrom-Tango-Bango/master/1444>

Slika 20: *VIS Idoli*, Idoli, 1981. Ivan Stančić.  
<https://www.discogs.com/Idoli-VIS-Idoli/master/84955>

Slika 21: *Jesenje frke*, Stidljiva ljubičica, 1982. Ivan Stančić.  
<https://www.discogs.com/Stidljiva-Ljubi%C4%8Dica-Jesenje-Frke/release/1605884>

Slika 22: *Crno bijeli svijet*, Prljavo kazalište, 1980. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Prljavo-Kazali%C5%A1te-Crno-Bijeli-Svijet/release/985300>

Slika 23: *Gradske priče*, Parni valjak, 1979. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Parni-Valjak-Gradske-Pri%C4%8De/master/297744>

Slika 24: *City Kids*, Steam Roller / Parni Valjak, 1980. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Steam-Roller-City-Kids/release/1539651>

Slika 25: *Doživjeti stotu*, Bijelo dugme, 1980. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Bijelo-Dugme-Do%C5%BEivjeti-Stotu/master/44790>

Slika 26: *Osvrni se na mene*, Stidljiva ljubičica, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Stidljiva-Ljubi%C4%8Dica-Osvrni-Se-Na-Mene/release/985401>

Slika 27: *Osvrni se na mene / Ostajem sam*, Stidljiva ljubičica, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Stidljiva-Ljubi%C4%8Dica-Osvrni-Se-Na-Mene-Ostajem-Sam/release/985496>

Slika 28: *Svi marš na ples!*, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Various-Svi-Mar%C5%A1-Na-Ples/release/801072>

Slika 29: *Artistička radna akcija*, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Various-Artisti%C4%8Dka-Radna-Akcija-Beograd-81/release/1015428>

Slika 30: *Novi val*, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Various-Nov-Val/release/2334608>

Slika 31: *Vrući dani i vrole noći*, 1982. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Razni-Izvo%C4%91a%C4%8Di-Vru%C4%87i-Dani-I-Vrole-No%C4%87i/release/2043404>

Slika 32: *Glavom kroz zid*, Parni Valjak, 1977. Igor Kordej.  
<https://www.discogs.com/Parni-Valjak-Glavom-Kroz-Zid/release/1539552>

Slika 33: *Ritam strasti*, Boa, 1982. Igor Kordej.  
<https://www.discogs.com/Boa-Ritam-Strasti/release/1031628>

Slika 34: *Sunce sja!*, Film, 1987. Igor Kordej.  
<https://www.discogs.com/Jura-Stubli%C4%87-Film-Sunce-Sja/release/771329>

Slika 35: *Sva čuda svijeta*, Film, 1983. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Film-Sva-%C4%8Cuda-Svijeta/release/801079>

Slika 36: *Zemlja sreće*, Film, 1989. Igor Kordej.  
<https://www.discogs.com/Jura-Stubli%C4%87-Film-Zemlja-Sre%C4%87e/release/2592697>

Slika 37: *Novo! Novo! Novo!...*, Film, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Film-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Jo%C5%A1-Ju%C4%8Der-Samo-Na-Filmu-A-Sada-I-U-Va%C5%A1oj-Glavi/master/191329>

Slika 38: *Ona se budi*, Igor Kordej, 1981.  
<http://strazarni-lopov.blogspot.hr/2014/08/ona-se-budi-strip-1981.html>

Slika 39: *Krokodili dolaze*, Igor Kordej, 1981.  
<http://strazarni-lopov.blogspot.hr/2014/10/krokodili-dolaze-strip-1981.html>

Slika 40: *Maljčiki*, Igor Kordej, 1981.  
<http://igoyugo.tumblr.com/post/11687997029/malj%C4%8Diki-text-idoli-scenario-and-drawing-igor>

Slika 41: *Maljčiki*, Miljković & Dimitrijević, 1980.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CfI3eGXkZH8>

Slika 42: *Maljčiki*, Milan Trenc, 1981.  
Milan Trenc. *Koscak; 25 godina zida; Maljčiki*. Zagreb: Bookglobe, 2006. Str.33.

Slika 43: *Sjaj u tami*, Dorian Gray, 1983. Bachrach & Krištofić.  
<https://www.discogs.com/Dorian-Gray-Sjaj-U-Tami/release/801074>

Slika 44: *Scary Monsters*, David Bowie, 1980. Edward Bell.  
<https://www.discogs.com/David-Bowie-Scary-Monsters/release/423056>

Slika 45: *Čuvaj se*, Denis & Denis, 1984. Bachrach & Krištofić.  
<https://www.discogs.com/Denis-Denis-%C4%8Cuvaj-Se/master/174053>

Slika 46: *Ja sam lažljiva*, Denis & Denis, 1985. Bachrach & Krištofić.  
<https://www.discogs.com/Denis-Denis-Ja-Sam-La%C5%BEljiva/master/174055>

Slika 47: *City Kids*, Steam Roller / Parni Valjak, 1980. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Steam-Roller-City-Kids/release/1539651>

Slika 48: *Novo! Novo! Novo!...*, Film, 1981. Mirko Ilić.  
<https://www.discogs.com/Film-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Novo-Jo%C5%A1-Ju%C4%8Der-Samo-Na-Filmu-A-Sada-I-U-Va%C5%A1oj-Glavi/master/191329>

Slika 49: *Boa, Boa*, 1982. Zoran Bodrožić.  
<https://www.discogs.com/Boa-Boa/master/330425>

Slika 50: *Imitacija života*, Zvijezde, 1983. Dražen Kalenić.  
<https://www.discogs.com/Zvijezde-Imitacija-%C5%BDivota/release/1623829>

Slika 51: *Govor tijela*, Boa, 1983. Dražen Kalenić.  
<https://www.discogs.com/Boa-Govor-Tijela/master/423835>

Slika 52: Duran Duran.  
<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/apr/15/duran-duran-10-of-the-best>

Slika 53: *Filigranski pločnici*, Azra, 1982. Ivan Ivezić.  
<https://www.discogs.com/Azra-Filigranski-Plo%C4%8Dnici/master/184832>

Slika 54: *Kad fazani lete*, Azra, 1983. Ivan Ivezić.  
<https://www.discogs.com/Azra-Kad-Fazani-Lete/master/195963>

Slika 55: Azra, Azra, 1980. Jasmin Krpan.  
<https://www.discogs.com/Azra-Azra/master/195961>

Slika 56: *Krivo srastanje*, Azra, 1983. Greiner & Kropilak.  
<https://www.discogs.com/Azra-Krivo-Srastanje/master/195972>

Slika 57: *Zadovoljština*, Azra, 1989. Igor Kelčec.  
<https://www.discogs.com/Azra-Zadovolj%C5%A1tina/master/268217>

Slika 58: *Haustor*, Haustor, 1981. Mile Klarica.  
<https://www.discogs.com/Haustor-Haustor/master/507578>

Slika 59: *Treći svijet*, Haustor, 1983. Daniel Riđički.  
<https://www.discogs.com/Haustor-Tre%C4%87i-Svijet/master/821334>

Slika 60: *Paket aranžman*, 1981. Branko Gavrić.  
<https://www.discogs.com/%C5%A0arlo-Akrobata-Idoli-Elektri%C4%8Dni-Orgazam-Paket-Aran%C5%BEman/master/84962>

Slika 61: *Bistriji ili tuplji čovjek biva kad...*, Šarlo Akrobata, 1981. Šarlo i Goran Vejvoda.  
<https://www.discogs.com/%C5%A0arlo-Akrobata-Bistriji-Ili-Tuplji-%C4%8Covek-Biva-Kad-/master/330350>

Slika 62: *Odbrana i posljednji dani*, Idoli, 1982. Goranka Matić.  
<https://www.discogs.com/%D0%98%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D0%B8-%D0%9E%D0%B4%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B0->

[%D0%9F%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D1%9A%D0%B8-%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8/release/952429](#)

Slika 63: *Čokolada*, Idoli, 1983. Vladimir Galić.

<https://www.discogs.com/Idoli-%C4%8Cokolada/release/966400?ev=rr>

Slika 64: *Seka* (Zvečevo), 1987.

<http://www.chocolatewrappers.info/Vevropa/Zvecevo/zvecevo1.htm>

Slika 65: *Između krajnosti*, Azra, 1987. Azra.

<https://www.discogs.com/Azra-Izme%C4%91u-Krajnosti/master/195968>

Slika 66: Fotografija privođenja Ferdinanda Behra.

<http://www.historytoday.com/tim-butcher/sarajevos-elusive-assassin>

Slika 67: *Bolero*, Haustor, 1985. Vjekoslav Fabić-Holi, Darko Rundek.

<https://www.discogs.com/Haustor-Bolero/master/373156>

Slika 68: *Električni orgazam*, Električni orgazam, 1981. Srđan Gojković.

<https://www.discogs.com/Elektri%C4%8Dni-Orgazam-Elektri%C4%8Dni-Orgazam/master/146866>

Slika 69: *Partibrejkers*, Partibrejkers, 1985. Nebojša Antonijević.

<https://www.discogs.com/Partibrejkers-Partibrejkers/master/80497>

Slika 70: *Kozmetika*, Kozmetika, 1983. Vladimir Jovanović.

<https://www.discogs.com/Kozmetika-Kozmetika/master/896346>

Slika 71: *Striptiz*, Laki pingvini, 1985. *Aux Manière*.

<https://www.discogs.com/Laki-Pingvini-Striptiz/release/3638813>

Slika 72: *Lacrimae Christi*, Videosex, 1985. Dejan Knez, M. Blutnik, Videosex.

<https://www.discogs.com/Videosex-Lacrimae-Christi/master/313696>

Slika 73: *O je!*, U škripcu, 1983. *Aux Manière*.

<https://www.discogs.com/U-%C5%A0kripcu-O-Je/master/323912>

Slika 74: *Nove godine!*, U škripcu, 1983. Mirko Ilić.

<https://www.discogs.com/U-%C5%A0kripcu-Nove-Godine/release/1040010>

Slika 75: *Nove godine!*, U škripcu, 1983. (singlica). Mirko Ilić.

<https://www.discogs.com/U-%C5%A0kripcu-Nove-Godine/release/2255532>

Slika 76: *Zaplešimo uz pjesmu*, Solisti radija Novi Sad, 1956.

<https://www.discogs.com/Solisti-Radija-Nov-Sad-Zaple%C5%A1imo-Uz-Pjesmu/release/7692769>

Slika 77: *Pjevamo za vas I*, 1962.

<https://www.discogs.com/Various-Pjevamo-Za-Vas-I/release/5506263>

Slika 78: *Muzika za mlade*, Laki pingvini, 1984. Bojan Kovačević.  
[https://static.kupindoslike.com/LAKI-PINGVINI-MUZIKA-ZA-MLADE\\_slika\\_O\\_48791173.jpg](https://static.kupindoslike.com/LAKI-PINGVINI-MUZIKA-ZA-MLADE_slika_O_48791173.jpg)

Slika 79: Naslovnica publikacije *Bauhaus*, 1981.  
<http://www.msu.hr/files/16159/BAUHAUS.pdf>